Paolo D'Ancona - Fernanda Wittgens

ANTOLOGIA DELLA MODERNA CRITICA D'ARTE

LETTURE COMPLEMENTARI
PER L'INSEGNAMENTO DELLA STORIA DELL' ARTE
NEI LICEI

MILANO
CASA EDITRICE L. F. COGLIATI
DEL DOTT. GUIDO MARTINELLI
1927.

ERRATA-CORRIGE

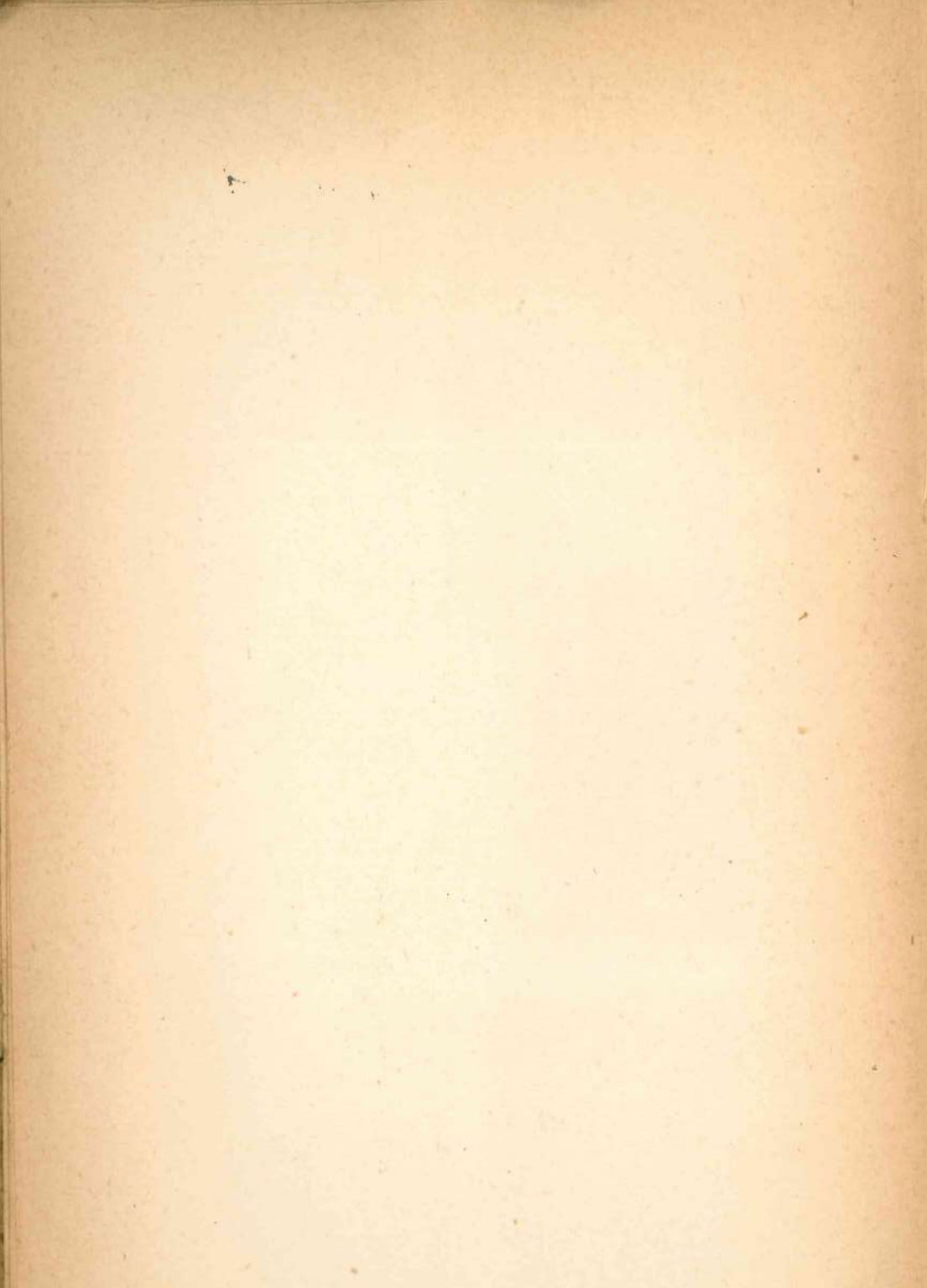
Pag. 4 *riga* 9	Sembrerebbe	*correggi*	sembra
» 19 » 19	ceppo	»	cespo
» 90 » 1	Georg Otho Hegel	»	Georg W. F. Hegel
» 128 » 1	Jan Auguste D. Ingres	»	Jean Auguste D. Ingres
» 309 » 2	menzoniero	»	menzognero
» 310 » 23	sacricio	»	sacrificio
» 310 » 26	sgorgono	»	sgorgano
» 317 » 7	ma la copia Cèzanne	»	ma copia Cèzanne

Indice:

H. Hegel	*correggi*	G. Hegel
D. Ingres	»	J. A. D. Ingres
V. Boccioni	»	U. Boccioni
H. Wollflin	»	H. Wöllfin

Indice degli Autori:

Pag. 391	Gaugnin Paul	*correggi*	Gauguin Paul
id.	in des bildenden Kunst	»	in der bildenden Kunst
id.	Ingres FAU.A. Dominique	»	Ingres Jean A. Dominique.
» 393	Winckelmann Joacchim	»	Winckelmann Johannes Ioack.

A Lionello Venturi

PREFAZIONE

Lo spirito di riforma, che da qualche anno ha pervaso la Scuola, ha mirato a rinnovare, almeno nei programmi, l'insegnamento della Storia dell'Arte, esigendo chè lo studio storico sia completato da una preparazione critica che guidi i giovani alla comprensione ed al giudizio dell'opera artistica. (1)

In questa seconda parte del suo insegnamento il professore ha sino ad ora incontrato la difficoltà del procedere, privo dell'appoggio di un testo, in un campo quasi sconosciuto agli allievi qual'è la critica d'arte figurativa, di cui essi non hanno trovato alcuna diretta nozione nè nella storia della filosofia nè nella storia della letteratura.

Meditando la necessità di un libro di testo che sia base alle lezioni di critica d'arte, ci persuademmo che un trattato critico od anche semplicemente espositivo delle teorie richieste dai programmi avrebbe diminuito il valore dell'insegnamento individuale del professore; avrebbe ridotto questo studio ad una semplice esercitazione scolastica, privandolo della sua vitalità ch'è tutta nel libero commento e nella libera discussione delle varie dottrine.

Abbiamo perciò preferito la compilazione di una Antologia che direttamente avvicina i giovani alle pagine vive degli studiosi d'arte, e con questa immediata lettura suscita in loro la meditazione e dà al professore le basi di feconde discussioni.

Al difetto generale delle Antologie: la frammentarietà e

---

(1) I programmi ufficiali, infatti, chiudono l'esposizione dettagliata della materia d'insegnamento per la Storia dell'Arte con le seguenti parole: « Correnti critiche del secolo XIX° — Come si guarda un'opera d'arte ».

l'incompiutezza, abbiamo ovviato costruendo questa nostra secondo criteri netti e definiti.

Per prima cosa non ci siamo limitati alle sole scuole di critica dell'Ottocento; ed invece, considerando che la sistematica critica d'arte ha una breve storia di due centenni, abbiamo voluto risalire sino al suo inizio nel secolo XVIII°, e dare la visione di tutto il suo svolgimento moderno.

Addentrarci ancor maggiormente nel passato, ricongiungere il filo del pensiero moderno alla splendida tradizione italiana, dal Boschini al Dolce sino al Vasari, ci avrebbe permesso di completare una trattazione di tanto grande interesse e di rivivere una pura gloria italiana: la fondazione della critica d'arte.

Ma questo compito esula dal programma scolastico che considera non la critica del Rinascimento già ormai elaborata nei trattati più comuni di storia d'arte, bensì la moderna, organica ed organizzata.

La critica antica forma il presupposto della nuova; e sopratutto la critica vasariana la quale costituisce, con la sua esaltazione della pittura statuaria e della forma contro il colore, il gigantesco pilone contro cui batterà la reazione dei teorici veneti che, ereditata da Roger de Pyles e trasmessa a Diderot, continuerà nelle trattazioni critiche dell'Ottocento come necessario commento e completamento delle reazioni artistiche.

Non astraiamo dunque dal pensiero anteriore; sebbene come sfondo e per riflesso, esso vive nella nostra Antologia che studia i problemi moderni.

Il secondo criterio informativo del nostro volume fu quello di non considerare la critica nella sua astrattezza teorica, avulsa dalla vita artistica, bensì di porla proprio nel centro di essa.

Il titolo del nostro libro è stato scelto in rapporto al fine a cui mira: l'educazione critica dei giovani, e non per specificarne esattamente il contenuto. Sono infatti in esso teorie sulla critica e quei saggi d'interpretazione delle varie opere d'arte, che si potrebbero chiamare critiche in atto. Questo materiale è continuamente collegato con le dottrine estetiche che di secolo in secolo e di scuola in scuola formano il substrato d'ogni giudizio sull'arte.

Non solo, esso è completato da alcune pagine autobiografiche degli artisti che o rivelano i segreti delle varie « tecniche », le quali, non come processi materiali, bensì come particolari mezzi d'espressione, debbono essere chiare allo sguardo dello studioso; o, sopratutto nell'Ottocento, sono veri e propri programmi di movimenti, o contengono felici intuizioni che i critici più tardi raccoglieranno.

In questa scelta tuttavia ci ha retto un severo senso del limite; non abbiamo perciò dato gli scritti che attraverso la filosofia o la letteratura sono ormai entrati a far parte della coltura degli allievi: nel neoclassicismo, ad esempio, abbiamo tralasciate le relazioni di Lessing e di Goethe col Winckelmann, di cui chi abbia una media coltura è storicamente informato, o, nel movimento successivo, non abbiamo esplicitamente collegato il Manzoni colla scuola storico-cristiana perchè la sua posizione di precursore, anzi di primo banditore del romanticismo nell'arte, è ben conosciuta dai giovani del Liceo.

Abbiamo cercato d'accostarci alle fonti prime dei movimenti, per quanto ce lo permettessero i documenti disponibili, ed abbiamo voluto essere, nelle proporzioni limitate d'un libro scolastico, più completi che fosse possibile.

Altro nostro criterio direttivo, ed il fondamentale, fu il fare dell'Antologia un'opera organica. Esso si rivela nel tentativo di inquadrare la vasta e contrastante materia entro cornici logicamente definite.

Questa sistemazione da un rigoroso punto di vista estetico potrà esser forse combattuta, ma le esigenze del libro richiedevano che le partizioni fossero tanto larghe da comprendere gli scritti più diversi ed insieme tanto sintetiche da definirli, anche attraverso le loro differenze, in vista di una costitutiva unità non sempre facile a cogliersi.

Le singole note dichiarative (1) *preposte ai vari capitoli*

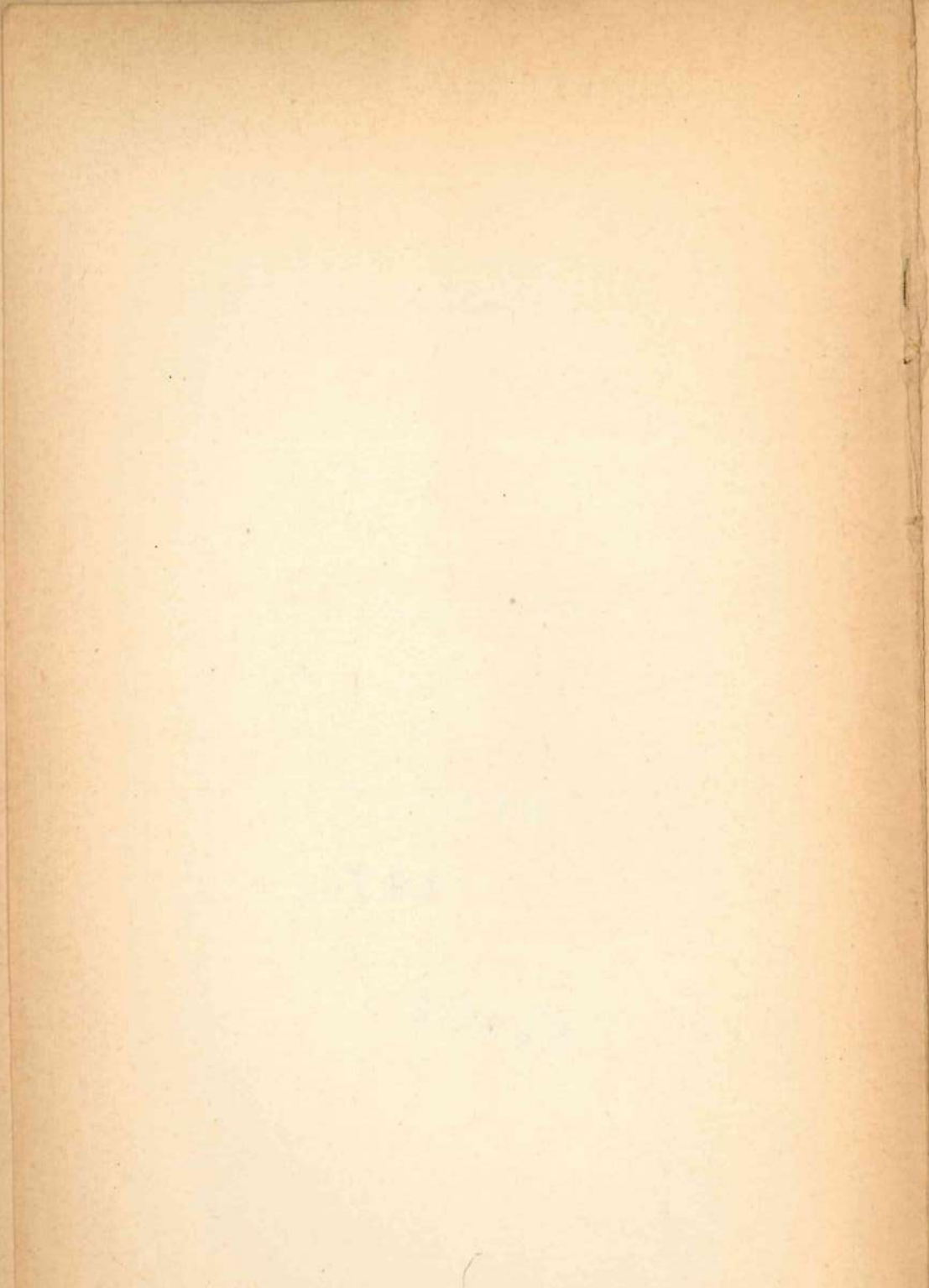
---

(1) Mi è grato dichiarare che alla signorina Fernanda Wittgens, la quale largamente ha meco collaborato nella scelta dei brani, debbonsi pressochè tutte le traduzioni e le cinque introduzioni premesse ai vari capitoli.

P. D'Ancona

danno ragione delle nostre divisioni: esse hanno valore di semplice sistemazione interna del testo, sebbene vi sia il costante sforzo di seguire una linea di pensiero estetico nell'aggruppare i vari saggi.

Crediamo con questo nostro lavoro d'aver offerto ai professori un testo adatto al loro insegnamento, ed ai giovani una lettura utile per la disciplina del pensiero e per l'arricchimento di quel senso artistico che caratterizza ogni coltura veramente umanistica.

PARTE PRIMA

CLASSICISMO E NEOCLASSICISMO

FONDAMENTALE nei due movimenti è il criterio dell'imitazione.

« L'arte è imitazione della realtà » afferma il classicismo.

« L'arte è imitazione della realtà scelta nelle parti più belle per formare la bellezza ideale » asserisce il neoclassicismo.

Il classicismo naturalista forma lo strato primitivo del pensiero artistico nel secolo XVIII°. Abbiamo scelto Diderot a rappresentarlo, con le sue pagine più incisive.

Per dimostrare lo stretto legame che questo pensiero ha con il secolo precedente, abbiamo riconnesso Diderot a Roger de Pyles, che chiude il Seicento con la conquista di una preziosa libertà contro le Accademie, con l'affermazione vittoriosa del colore sopra la forma.

Denis Diderot continua l'anti-convenzionalismo ed il colorismo di Roger de Pyles: accentua, per influenza della filosofia inglese, il naturalismo tanto da giungere alla negazione della bellezza assoluta in una pagina di estetica nettamente sensista.

Non solo, egli crea la moderna critica d'arte, in quanto le dà una forma organica ed audacemente libera da convenzioni, sebbene il criterio classico dell'artista imitatore gli impedisca la piena comprensione della personalità creatrice.

Su questo moto che pareva capace di risolversi, per impulso interiore, in forme moderne di pensiero e d'arte, s'innesta verso la metà del Settecento il classicismo idealista.

Joshua Reynolds con la sua ricerca de « l'alto stile » lo rappresenta in Inghilterra.

Di lui abbiamo riportato non le poche pagine ricche di felici intuizioni moderne, le quali possono provare la sua acuta sensibilità, bensì quelle che danno chiaramente e completamente il suo pensiero: le pagine « dogmatiche », in cui egli appare nella sua reale importanza di capo dell'accademismo, e in cui i suoi « Discorsi sulla pittura » raggiungono il tono fondamentale di « Bibbia del classicismo inglese ».

Tuttavia l'affermazione più risoluta e di valore universale è l'idealismo mistico-platonico del Winckelmann, codificato negli scritti del Mengs e diffuso con il nome di neo-classicismo.

Le pagine del Milizia, che seguono quelle dei due apostoli del nuovo movimento, attestano il lento cristallizzarsi delle dottrine estetiche neoclassiche in formule le quali costituiranno le basi dell'insegnamento accademico.

Il Milizia rappresenta, come più tardi Paillot de Montabert, la diffusione del neo-classicismo nel campo dei tecnici.

L'Algarotti, il divulgatore mondano del pensiero filosofico, artistico e scientifico del suo tempo, ripetendo negli scritti suoi le concezioni di bellezza ideale, di simmetria, di armonia, di razionalismo artistico, prova la filtrazione del neo-classicismo nelle coscienze degli amatori non conoscitori, e del pubblico comune.

Alla fine del secolo XVIII° ed al principio del nuovo, per un notevole fenomeno storico, il neo-classicismo informa completamente la vita degli uomini della Rivoluzione e dell'Impero. Esso perde la sua intonazione platonica: l'idealismo classico della fine del Settecento è più razionale ed eroico che mistico.

Immerso nella vita, può esser vissuto con fervore dagli artisti: da David che lo stilizza, da Canova che lo rende più umano.

I pochi e semplici « Pensieri » di David da noi riportati, lo rivelano peraltro molto più vivo e sensibile di quello che non si creda generalmente, quando si vede in lui soltanto un gelido artista formale.

Ma la lettera del Canova sui marmi del conte Elgin è un vero documento di passione di un artista il quale sente l'arte greca non come fredda maestra d'idealismo, bensì come natura e realtà.

Il Canova prepara il passaggio dall'intellettualismo neo-classico all'arte nuova; e Cicognara, il quale impostosi di continuare la Storia della Scultura di Winckelmann e d'Agincourt, a volte li tradisce e si tradisce accentuando il reale di contro all'ideale, il sentimento di contro all'intelletto, rispecchia i primi accenni di una nuova coscienza che matura attraverso un lento evolvere.

ROGER DE PYLES

Clamecy 1635 — Parigi 1709

« L'ESSENZA DELLA PITTURA »

La pittura è un'arte che per mezzo del disegno e del colore imita sur una superficie piana tutti gli oggetti visibili. Essa contiene tre parti: la composizione, il disegno ed il colore che sono l'essenza della pittura come il Corpo, l'Anima e la Ragione sono l'essenza dell'uomo.

« LA FEDELTÀ ALLA STORIA E L'ESSENZA DELLA PITTURA ».

Sembrerebbe che la Composizione che è una parte essenziale della Pittura, debba comprendere gli oggetti che entrano nella Storia e che ne costituiscono la fedeltà: e che per conseguenza questa fedeltà alla storia debba essere essenziale alla pittura. Io rispondo che se la fedeltà alla storia fosse essenziale alla pittura, non vi sarebbero quadri in cui non si dovesse riscontrarla. Ora vi è un'infinità di bei quadri che non rappresentano nessuna Storia: quali i quadri allegorici, i Paesaggi, gli Animali, le Marine, le Frutta ed i Fiori, e molti altri che non sono se non un prodotto dell'immaginazione dell'autore.

Come l'uomo non è meno uomo per essere ignorante e vizioso, così il Pittore non è meno pittore per ignorare la Storia.

E se è vero che le virtù e le scienze sono l'ornamento degli uomini è altrettanto certo che le opere di pittura sono tanto più stimabili quanta maggior fedeltà fanno apparire nei soggetti storici che rappresentano, supposto però *che non manchi nulla dell'imitazione della Natura che è la loro essenza.*

Così un pittore può essere molto abile nella sua arte e molto

ignorante nella storia. Noi ne vediamo altrettanti esempi nei quadri di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano e di molti altri veneziani che hanno messo la loro principale cura nell'essenza della Pittura; e che si sono con minor cura applicati alle cose accessorie, che possono esservi o non esservi senza che l'essenza della pittura ne sia alterata.

È certo che se tale essenza nei quadri dei Pittori Veneziani fosse stata accompagnata dagli ornamenti che ne aumentano il pregio, vale a dire la fedeltà alla storia e alla cronologia, questi sarebbero molto maggiormente pregevoli: ma è altrettanto certo che non è per mezzo dell'Essenza della pittura che i pittori debbono istruirci, e che noi dobbiamo cercare nei loro quadri l'imitazione della Natura piuttosto che ogni altra cosa.

Se essi ci istruiscono, a la buon'ora: se non lo fanno, noi avremo sempre il piacere di vedere una specie di creazione che ci diverte e che mette in movimento le nostre passioni.

« IDEE IMPERFETTE DELLA PITTURA ».

Vi sono poche persone che abbiano un'idea netta della pittura, compresi i pittori di cui la maggior parte fa consistere l'essenza della pittura nel disegno, ed altri nel solo colore. La maggior parte delle persone poi che hanno nel mondo una missione spirituale, tra gli altri i letterati, non concepiscono la pittura che secondo l'invenzione, e come un puro effetto dell'immaginazione del pittore. Essi esaminano quest'invenzione, ne fanno l'anatomia, e, secondo che a loro sembri più o meno ingegnosa, lodano più o meno il quadro, senza considerarne l'effetto, nè osservano a qual grado sia portata l'imitazione della Natura.

Invano per questa specie di persone Tiziano, Giorgione e Paolo Veronese si sono affaticati ed hanno tanto lavorato per portar oltre l'imitazione della Natura, sì che gli abili pittori guardano le loro opere, e le consigliano, come perfetti esemplari. È inutile che si facciano vedere a questi letterati dei quadri perchè le stampe corrette potrebbero bastare per esercitare il loro giudizio e per ampliare la loro conoscenza.

« COME SI SONO CONSERVATI I RIFLESSI DELL'IMPERFETTA IDEA DELLA PITTURA ».

Nell'ignoranza del colorito in cui i pittori (i primitivi) erano stati allevati, essi non potevano concepire il fascino di questa parte incantatrice, nè a qual grado essa potesse far salire le loro opere.

Essi non giurarono che sulla parola dei loro Maestri e non essendo occupati che ad appianare il cammino che quelli avevano loro mostrato, l'invenzione ed il disegno costituì tutto il loro studio.

Dopo molti anni il buon genio della Pittura suscitò in Toscana, in Roma e nel Ducato d'Urbino, dei grandi che con la solidità del loro spirito, l'assiduità dei loro studi, la bontà del loro ingegno elevarono le idee delle conoscenze ricevute dai loro maestri, e le portarono ad un grado di perfezione che sarà ammirato dai posteri.

Coloro a cui siamo debitori di questa perfezione sono Leonardo, Michelangelo e Raffaello; ma quest'ultimo si è elevato al disopra degli altri, ha acquistato tante parti della sua arte e le ha portate a tale perfezione che le grandi lodi dategli han fatto credere che niente gli mancasse ed hanno fissato in lui tutte le perfezioni della Pittura.

Poichè è necessario nella professione di quest'arte cominciare con il Disegno ed è certo che la fonte del buon gusto e della correzione si trova nelle sculture antiche e nelle opere di Raffaello che ne ha tratti i maggiori insegnamenti, la più gran parte dei giovani pittori non manca di andare a Roma per studiarvi, e ne riporta la stima generale delle opere da ammirare e la trasmette a coloro che ascoltano.

È così avvenuto che un gran numero di curiosi e di amatori ha conservato, su la fede d'altri o su l'autorità degli autori, questa prima idea ricevuta: sapere che tutta la perfezione della Pittura è nelle opere di Raffaello.

Ci si è dunque rivolti sino ad ora a ciò che dipende dall'invenzione e dal disegno: e sebbene Raffaello abbia inventato assai ingegnosamente ed abbia disegnato con una correzione ed

eleganza compiuta, ed abbia espresso le passioni dell'anima con una forza ed una grazia infinita, ed abbia trattato i suoi soggetti con tutta la nobiltà possibile, è certo ch'egli non è penetrato nel colorito tanto da rendere gli oggetti veri e sensibili, nè da dare l'idea di una perfetta imitazione. *E tuttavia questa imitazione e questa sensazione perfetta costituiscono l'essenziale nella pittura. Ciò proviene dal Disegno e dal Colore.*

IL COLORITO.

Molti parlando di pittura si servono indifferentemente delle parole « colore » e « colorito » per significare una stessa cosa; e per quanto essi siano di ordinario facilmente comprensibili è tuttavia utile togliere questi due termini dalla confusione e spiegare che cosa significhino.

Il colore è ciò che rende gli oggetti sensibili alla vista.

Il colorito è una delle parti essenziali della Pittura per mezzo della quale il Pittore imita le apparenze dei colori di tutti gli oggetti naturali, e distribuisce agli oggetti artificiali il colore che meglio loro s'addice per illudere la vista.

Questa parte comprende la conoscenza dei colori particolari, la simpatia e l'antipatia che v'è tra essi, la maniera d'usarli e l'intelligenza del chiaroscuro. Poichè mi sembra che questa parte sia stata poco o per niente conosciuta dalla maggioranza dei più abili pittori dei due ultimi secoli, credo d'essere obbligato a darne la vera idea per sostenerne il valore.

Vi sono inoltre alcuni i quali confondono il colore semplice con il colore locale, sebbene vi sia una grande differenza; il colore semplice infatti è quello che da solo non rappresenta alcun oggetto, come il bianco puro, vale a dire senza misture, il nero puro, il giallo puro, il rosso puro, il turchino, il verde ed altri colori di cui il pittore riempie dapprima la tavolozza e che gli servono poi alle miscele che gli abbisognano per una fedele imitazione.

Il colore locale poi è quello che col soccorso di qualche altro colore, rappresenta un singolo oggetto nel luogo che occupa. Si chiama « locale » perchè la posizione sua l'esige tale, per dare

un più intenso carattere di verità agli altri colori che gli sono vicini.

Riprendo ora il filo del mio argomento.

Il pittore deve considerare che, come vi sono due sorta di oggetti, il naturale o reale e l'artificiale o dipinto, vi sono anche due sorta di colori, il naturale e l'artificiale.

Il colore naturale è quello che ci rende attualmente visibili tutti gli oggetti della natura, l'artificiale è una mescolanza giudiziosa che i pittori compongono, dei colori semplici che sono sulla loro tavolozza, per imitare il colore degli oggetti naturali.

Il pittore deve avere una perfetta conoscenza di queste due sorta di colore: del naturale per conoscere ciò ch'egli deve imitare, e dell'artificiale per farne una composizione e una tinta capace di rappresentare il colore naturale.

È necessario ch'egli faccia in modo che il colore naturale rappresenti tre specie di colori: 1°) il vero colore dell'oggetto; 2°) il colore riflesso; 3°) il colore della luce.

E quanto ai colori artificiali egli deve conoscerne il valore la forza e la dolcezza separatamente e per comparazione, affinchè egli possa accentuare con gli uni ed addolcire con gli altri quando la composizione del soggetto lo richieda.

Egli deve riflettere che un quadro è una superficie piana e che i colori perdono dopo qualche tempo la loro primitiva freschezza, e che da ultimo la distanza del quadro gli fa perdere parte del suo splendore e del suo vigore: che perciò è impossibile supplire a queste tre cose *senza l'artificio della scienza del colorito, che è il suo principale oggetto.*

Un abile pittore non deve essere schiavo della natura, egli ne deve essere arbitro e giudizioso imitatore, *affinchè un quadro faccia il suo effetto e s'imponga gradevolmente agli occhi*: *è questo tutto ciò che si deve attendere da lui ed è ciò che il pittore non saprebbe fare se trascurasse il colorito.*

Ora come è certo che un tutto non può essere perfetto se gli manca una parte, e che un pittore non è abile nella sua arte se ne ignora qualche parte componente, io biasimerei egualmente un pittore per aver trascurato il colorito, come per non

aver disposte le figure nel miglior modo possibile o per averle mal disegnate.

Il pittore bada non solamente a render gli oggetti singolarmente, belli, naturali e veri, ma inoltre egli ha cura dell'armonia dell'assieme: ora diminuisce la vividezza del reale, ora egli arricchisce lo splendore e la forza dei colori per accentuare il carattere degli oggetti senza alterarli. Solo i maggiori pittori — e in piccol numero — hanno avuto l'intelligenza di questo artificio.

Così questa saggia accentuazione, lungi dal diminuire la fedeltà dell'imitazione, al contrario serve al Pittore per gettare maggior verità in ciò ch'egli imita dalla natura.

Quelli che cercano di dare attenzione al colorito dicono che non si può però impedire d'accordare al disegno una correzione nelle sue proporzioni, un'eleganza nei contorni e una delicatezza nelle espressioni; e che la Scuola Romana, che era quella di Raffaello, ha sempre ricercato queste tre cose con avidità, come le prime e più perfette intenzioni della natura, non facendo che mediocre calcolo del colore, e che perciò il pittore non saprebbe far di meglio che guardare il disegno come il suo oggetto essenziale ed il colorito come un accessorio.

Io rispondo che le prime intenzioni della natura non sono meno evidenti nel colore che nel disegno, e che del resto è vero che le tre qualità che si attribuiscono al disegno danno rilievo alla sua eccellenza, ma è anche vero che il pittore ha cominciato in Pittura ad acquistarle con lo studio e bisogna supporre che egli le possieda con la massima perfezione possibile.

Ma non sono punto queste qualità quelle che costituiscono la Pittura nella sua essenza. Esse la cominciano ed attendono la loro perfezione dal colorito in rapporto al tutto ch'esse devono insieme comporre.

Dio creando i corpi ha dato alle creature un'ampia materia per lodarlo e per riconoscerlo loro autore: ma rendendo le cose visibili ha dato modo ai Pittori di imitarlo nella sua onnipotenza, e di estrarre quasi dal niente una seconda natura che non esisteva se non nelle loro idee. In realtà tutto sarebbe con-

fuso su la terra ed i corpi non sarebbero sensibili che per mezzo del tatto, se la diversità dei colori non li distinguesse gli uni dagli altri.

Il pittore che è un perfetto imitatore della natura, provvisto dell'abitudine d'un eccellente disegno, come noi supponiamo, *deve dunque considerare il colore come il suo oggetto principale*, poichè egli non guarda questa stessa natura che come imitabile, ed ella non è imitabile che perchè è visibile, e non è visibile che perchè è colorata.

Mi sembra dunque che si possa guardare il colorito come la specie della Pittura, e il disegno come il suo genere. Nello stesso modo pel quale la ragione è la caratteristica dell'uomo, perch'essa lo costituisce nella sua essenza e lo distingue dagli altri animali e lo pone al di sopra di quelli.

Poichè le idee delle cose non debbono servire che a toglierle dal caos e dalla confusione, è necessario concepirle per ciò che esse hanno di particolare e di incomunicabile. Concepire la pittura per le sue invenzioni, è ciò che ne fa un tutto con la poesia: concepirla per la prospettiva, è non distinguerla dalla matematica: concepirla per le misure dei corpi e le proporzioni, è confonderla con la scultura e la geometria.

Così sebbene l'idea perfetta della pittura dipenda dall'unione del disegno e del colore, è necessario formarla sopratutto riguardando i colori, in quanto questa caratteristica, che la rende una perfetta imitazione della natura, la distingue fra tutte le arti che hanno per oggetto il solo disegno, e che non possono giungere alla perfetta imitazione a cui conduce la Pittura.

IL PAESAGGIO.

Se la pittura è una specie di creazione essa ne dà prove ancor più sensibili nei quadri di paesaggio che non negli altri.

Vi si vede più generalmente la Natura uscita dal suo caos, gli elementi più ordinati: la terra è ornata dei suoi diversi prodotti ed il cielo delle sue meteore.

E poichè questo genere di pittura contiene in sintesi tutti

gli altri, il Pittore che l'esercita deve avere una conoscenza universale delle parti della sua arte.

Se non dipinge con il gran dettaglio di coloro che di solito fanno composizioni storiche, deve tuttavia dipingere « speculativamente e d'assieme ». E se non compisce parte per parte tutti gli oggetti che compongono il suo Paesaggio, è tuttavia obbligato a specificare vivamente il gusto ed il carattere ed a dare tanto più spirito alla sua opera quanto più essa sarà indefinita.

Io non pretendo di escludere da questo genere l'esattezza del lavoro; al contrario, quanto più sarà ricercata tanto più esso sarà prezioso. Ma finito che sia un paesaggio, se la *comparazione* degli oggetti non li fa valere, e non conserva loro il carattere, se le posizioni non sono ben scelte o non vi si è supplito con una bella intelligenza del chiaroscuro, se le pennellate non sono franche, se non si animano i luoghi con figure che sono, di solito, in movimento, e se non si unisce al buon gusto il colore, e alle sensazioni straordinarie la verità e la semplicità della Natura, il quadro non entrerà mai nella stima generale, non più che nelle raccolte dei veri conoscitori.

« TIZIANO ».

Sebbene Tiziano non abbia avuto un genio brillante ed elevato egli tuttavia l'ebbe abbastanza fecondo per trattare grandi soggetti di ogni natura, e non vi è stato pittore più universale nè che meglio abbia saputo imprimere il vero carattere ad ogni oggetto che ha voluto rappresentare. Compì la sua prima educazione sotto Gian Bellini: la famigliarità ch'egli ebbe con Giorgione, lo studio assiduo di dieci anni del copiare la natura con estrema esattezza; ma sopra ogn'altra cosa la solidità del suo spirito e delle sue riflessioni, gli rivelarono i misteri dell'arte e lo fecero penetrare nell'essenza della pittura meglio ch'alcun altro pittore; e se Giorgione gli ha mostrato la meta a cui doveva tendere, egli ha aperto il cammino sur un fondo solido, e tutti quelli che l'hanno seguito hanno ottenuto una speciale fama. Così che se non ci fosse stato Tiziano, non avrem-

mo giammai avuto Bassano, Tintoretto, Paolo Veronese, nè una quantità d'altri maestri che hanno dato all'Europa gloriose prove della loro capacità.

Tiziano ha formato il suo gusto di disegno sulla natura: ha fatto come Policleto, ne ha cercato il bello, e l'ha raggiunto nelle donne e nei bimbi; ha disegnato quelle con un gusto delicato, ha impresso loro un'aria nobile e le ha accompagnate con alcune acconciature particolari che non piacciono meno per la loro « nègligence » che per la bella disposizione data loro: non è stato altrettanto felice nei ritratti d'uomo: essi non sono sempre corretti nè disegnati con eleganza.

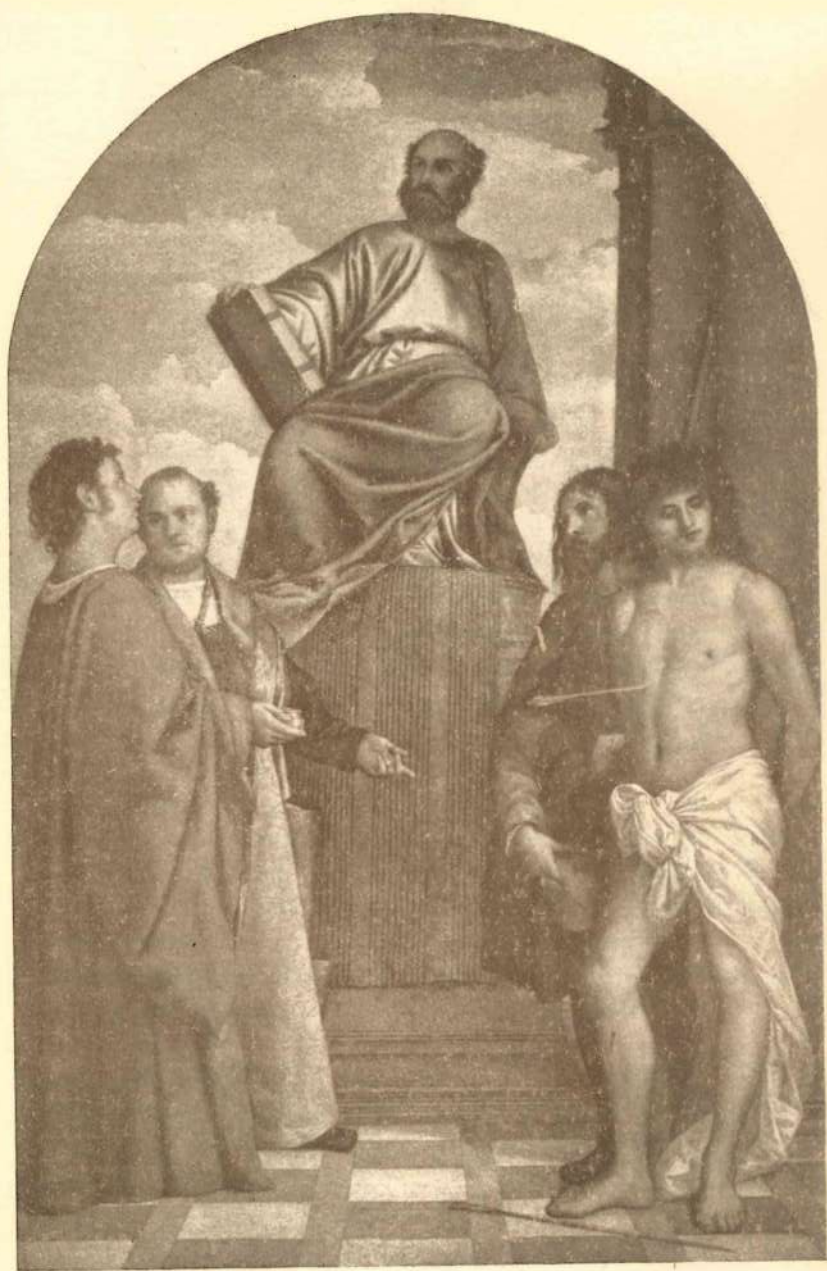
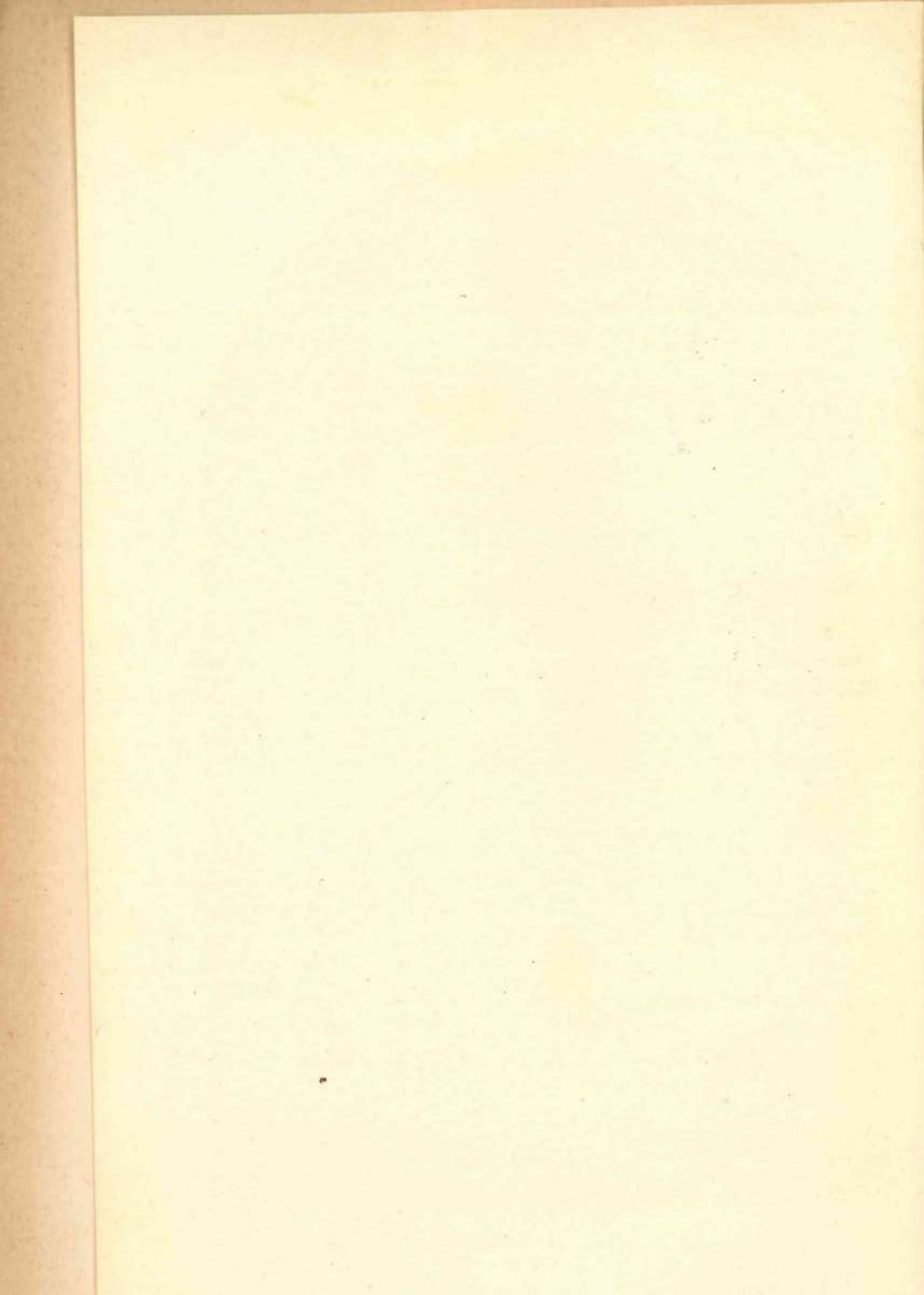
Non vi è esagerazione nelle sue attitudini, esse sono semplici e naturali, e sembra che nelle sue teste sia stato più preoccupato di una fedele imitazione della natura esteriore che, per così dire, d'una viva espressione delle passioni dell'animo.

E' certezza, per tutti i Pittori, ch'egli abbia fatto il paesaggio meglio d'alcun altro. I suoi quadri sono composti da pochi oggetti ma ben scelti, le forme dei suoi alberi sono molto variate, il tocco è leggero, scorrevole e non manierato; ma la sua particolare caratteristica è di far vedere nei suoi paesaggi qualche effetto straordinario della natura, che dà una sensazione vivace ed impressiona per la sua singolarità e per la sua verità.

Tutto ciò che dipende dal colorito è meraviglioso in Tiziano, e se egli non è fiero come Giorgione in questa parte, tuttavia è più esatto e più delicato.

I suoi colori locali sono ricercati con sapiente fedeltà *e posti sempre in modo da far valere un oggetto per comparazione con un altro*, così che egli ha supplito, per quanto è possibile, con la forza della sua arte alla debolezza dei colori che da soli non possono dare tutti gli effetti della natura.

La verità dei suoi colori locali è tale che non lasciano alcuna idea dei colori che sono sulla tavolozza, e sembra che non si saprebbe dire che, ad esempio, le carnagioni in Tiziano siano fatte con i tali colori, ma piuttosto si debba affermare che sono delle vere carni, e che i suoi panni sono delle vere stoffe.

Non si può negare che Tiziano abbia avuto l'intelligenza del chiaro-scuro: e quando non l'ha fatto apparire col principio

TAV. I. TIZIANO: San Marco in trono.

dei gruppi di luce e di ombra, egli l'ha fatto sufficientemente conoscere per mezzo della natura dei colori ch'egli sapeva dare ai panni e per la distribuzione degli oggetti il cui colore naturale conveniva al posto ch'egli assegnava loro, o per farli venire sul davanti, o restare indietro, o per produrre l'effetto voluto.

Le sue opposizioni erano fiere ed insieme soavi, egli ha estratto l'armonia dei suoi colori dalla conoscenza ch'egli aveva della loro natura, piuttosto che dalla partecipazione dei chiari e degli scuri come ha fatto Paolo Veronese.

Tiziano ha avuto quattro maniere.

La prima — quella di Gian Bellini suo maestro — era un po' secca.

La seconda — quella del Giorgione suo competitore — era di una estrema fierezza, come si può vedere nel quadro di San Marco che è a Venezia nella Sacrestia della Salute, e nel quadro dei cinque Santi che è nella piccola chiesa di San Nicola.

La terza consisteva in una giusta e bella imitazione della natura: essa era estremamente elaborata per le esatte ricerche ch'egli faceva ritoccando quà e là ora con tinte vergini nei chiari, ed ora con « lucidi » nelle ombre, maniera che per la sua esattezza sembra meno libera, ma che però è più forte e più finita.

La quarta è una maniera libera ch'egli ha usato sulla fine della vita, e con questa sono stati dipinti i quadri dell'Annunciazione e della Trasfigurazione a San Salvatore e molti altri.

Se i pittori della scuola Romana hanno superato Tiziano nella vivacità del genio, nelle grandi composizioni e nel gusto del disegno, nessuno gli disputa l'eccellenza del colorito: e in questo egli è sempre stato la bussola dei veri Pittori.

DENIS DIDEROT

Langres 1713 — Parigi 1784

ESTETICA POSITIVISTA.

Le nostre facoltà cospirano, non appena nasciamo, a darci idee di ordine, di simmetria, di meccanismo, di proporzione, d'unità — tutte queste idee vengono dai sensi e sono *fittizie*; e noi siamo passati dalla nozione d'una moltitudine di esseri, artificiali e naturali, ordinati, proporzionati, combinati, simmetrici, alla nozione astratta e negativa della sproporzione, del disordine e del caos. Queste nozioni sono sperimentali come tutte le altre: esse ci sono venute dai sensi, esse sono positive, distinte, nette, reali quanto quelle di lunghezza, larghezza, profondità, quantità, numero: come esse hanno la loro origine nei nostri bisogni e nell'esercizio delle nostre facoltà.

Qualunque sieno le espressioni di cui ci si serve per indicare le nozioni astratte d'ordine, di proporzione, di rapporto, di armonia, che le si chiamino pure « eterne, originarie, sovrane, regole essenziali del bello », esse sono passate attraverso ai nostri sensi per penetrare nel nostro intelletto, nel modo stesso delle nozioni più vili: esse non sono che astrazioni del nostro spirito.

Ma non appena l'esercizio delle nostre facoltà intellettuali e la necessità di provvedere ai nostri bisogni con l'invenzione delle macchine, ebbero determinato nel nostro intelletto le nozioni d'ordine, di rapporto, di proporzione, di legame, di accordo, di simmetria, noi ci trovammo circondati da esseri in cui le stesse nozioni erano, per così dire, ripetute all'infinito; noi non potemmo fare un passo nell'universo senza che qualche prodotto non le risvegliasse; esse entrarono nella nostra anima nel medesimo istante e da tutte le parti: tutto ciò che avveniva in noi, tutto ciò che esisteva fuori di noi, tutto ciò che sussisteva

dai secoli passati, tutto ciò che l'industria, la riflessione, le scoperte dei nostri contemporanei producevano sotto i nostri occhi, continuava ad inculcarci le idee di ordine, di rapporto, di simmetria, di convenienza ecc. e non c'è nozione, se non forse quella d'esistenza, che sia più familiare agli uomini di quelle di cui si parla. Se non entra dunque nella nozione di bello sia assoluto che relativo, sia generale che particolare, che la nozione d'ordine, di rapporti, di proporzione, di convenienza, queste nozioni non derivando da altre fonti che da quelle d'esistenza, numero, lunghezza, larghezza, profondità ed un'infinità di altre sulle quali non si fa contestazione, si può, mi sembra, adoperare le prime in una definizione del bello, senza esser accusati di sostituire un termine al posto di un altro e senza aggirarsi in un circolo vizioso.

Bello è un termine che noi applichiamo ad un'infinità di esseri: ma per quanta differenza vi sia tra questi esseri, è necessario che o noi facciamo una falsa applicazione del termine « bello », o che vi sia una qualità in tutti questi esseri, di cui il termine « bello » sia il segno.

Tra le qualità comuni a tutti gli esseri, che noi chiamiamo *belli* quale sceglieremo noi per la cosa di cui il termine « *bello* » è il segno?

Quale? È evidente che non può essere se non quella la cui presenza li rende tutti *belli*: la cui frequenza o rarità (se ella è suscettibile di frequenza o rarità) li rende più o meno *belli*: la cui assenza li fa cessare dall'esser *belli*; che non può cambiar natura senza far cambiare il bello di specie: e la cui qualità contraria renderebbe il bello sgradevole e brutto: in una parola quella qualità per mezzo della quale il *bello* comincia, aumenta, varia all'infinito, declina e scompare. Ora non vi è che la nozione di rapporti capace di questi effetti.

Io chiamo bello, fuori di me, tutto ciò che contiene di che risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti, e bello relativamente a me, tutto ciò che risveglia quest'idea.

Donde abbiamo che non esiste un « bello assoluto », ma esistono due specie di bellezza in rapporto a noi; un bello reale ed un bello percepito.

Quand'io dico: « tutto ciò che risveglia in noi l'idea di rapporto » io non intendo che per chiamare un essere bello, sia necessario giudicare quale sia la specie dei rapporti che vi regnano: io non esigo che colui che vede un pezzo di architettura sia in stato di affermare ciò che l'architetto stesso può ignorare, che cioè questa parte sta a quell'altra come un dato numero, ad un'altro: o che colui che sente un concerto sappia più di quello che a volte sa lo stesso musicista: che questo suono sta a quell'altro nel rapporto di due a quattro ecc. *Basta ch'egli percepisca e senta che i membri di questa architettura, ed il suono di questo brano di musica hanno dei rapporti, sia tra loro, sia cogli altri oggetti.*

È l'indeterminatezza di questi rapporti, la facilità di coglierli, il piacere che accompagna la loro percezione che hanno fatto immaginare che il *bello* sia un fatto di sentimento piuttosto che di ragione.

Oso assicurare che tutte le volte che un principio sarà conosciuto da noi nell'infanzia e ne faremo, per abitudine, un'applicazione facile e immediata negli oggetti posti fuori di noi, crederemo di giudicare per sentimento: ma saremo costretti a confessare il nostro errore in tutte le occasioni in cui la complicazione dei rapporti o la novità degli oggetti sospenderanno l'applicazione del principio: allora il piacere si attenuerà per farci sentire che *l'intelletto ha giudicato che l'oggetto è bello.*

« I MIEI PENSIERI BIZZARRI SUL DISEGNO ».

E quei sette anni passati all'Accademia a disegnare dal modello, li credete voi bene spesi? Volete sapere che cosa io ne pensi? È là, durante quei crudeli e penosi sette anni, che si acquista la « maniera » nel disegno. Tutte quelle posizioni accademiche, preparate, accomodate, stilizzate; tutte quelle azioni freddamente e male espresse da un povero diavolo e sempre dallo stesso povero diavolo, pagato per venire tre volte la settimana a far da modello, che cosa hanno di comune con le posizioni e le azioni spontanee?

Che cosa ha di comune l'uomo che attinge acqua al pozzo nel vostro cortile con colui che, non dovendo reggere un eguale

peso, simula goffamente questa azione con due braccia in alto, sul palco della scuola?

Che ha di comune colui che finge di morire con colui che muore nel suo letto o che viene ucciso in istrada?

Che ha di comune il lottatore della scuola con quello del mio crocicchio?

Quest'uomo che implora, prega, dorme, pensa, sviene a discrezione, che cosa ha di comune con il contadino che, affaticato, si stende per terra, con il filosofo che medita accanto al suo caminetto, con l'uomo che soffocando sviene tra la folla?

Così si dimentica la verità della natura: l'immaginazione si riempie d'azioni, di posizioni e di figure false, accomodate, ridicole e convenzionali. Esse rimangono là immagazzinate: e ne usciranno per attaccarsi alla tela. Tutte le volte che l'artista prenderà la sua matita o il suo pennello, questi incresciosi fantasmi si risveglieranno, si presenteranno a lui, ed egli non potrà distrarsene, e sarà un miracolo s'egli potrà esorcizzarli per cacciarli via dalla sua testa.

Io conosco un giovane, pieno di gusto, che, prima di segnare la più piccola linea sulla sua tela, si metteva in ginocchio e diceva: « Mio Dio liberatemi dal modello ».

Se è raro al giorno d'oggi trovare un quadro composto con un certo numero di figure senza ritrovarvi — qua e là — qualcuna di quelle figure, posizioni, atti accademici che spiacciono a morte ad un uomo di gusto e che possono imporsi solamente a quelli che non sentono la verità, accusatene l'eterno studio del modello di scuola.

Cento volte sono stato tentato di dire ai giovani allievi che trovano sulla strada del Louvre: « Amici miei, quanti anni sono che disegnate? Due anni? Ebbene lasciate quella scuola di « maniera ». Andate alle Certose e vedrete la vera attitudine della pietà e della compunzione. È oggi la vigilia della festa solenne: gironzolate attorno ai confessionali e vedrete il vero atteggiamento del raccoglimento e del pentimento. Domani, andate nelle bettole, e vedrete le vere azioni dell'uomo in collera.

Cercate le scene pubbliche, osservate in istrada, nei giar-

dini, nei mercati, nelle case e prendete le idee giuste dei veri movimenti nelle azioni della vita.

Guardate due compagni che disputano: vedete come la discussione stessa — a loro insaputa — dispone la posizione delle membra.

Studiateli bene e avrete pietà delle lezioni del vostro insigne professore e delle imitazioni del vostro insipido modello. »

Come vi compiango, amici miei, se vi sarà un giorno necessario mettere al posto di tutte le falsità che avete imparato, la semplicità e la verità di Le Sueur. Eppure vi sarà necessario se vorrete essere qualchecosa.

Altra cosa è un atteggiamento ed altra un'azione. Ogni atteggiamento è falso e meschino, ogni azione è bella e vera.

Il contrasto male inteso è una delle più funeste cause del manierato. Non vi è altro contrasto che quello che nasce dal fondo dell'azione, dalla diversità, sia dei corpi che delle passioni.

Ecco il vero: tutto il resto è meschino e falso.

« LE MIE PICCOLE IDEE SUL COLORE ».

Il disegno dà la forma agli esseri, ma è il colore che dà loro la vita. Ecco il soffio divino che li anima.

Non vi sono se non i maestri dell'arte che siano buoni giudici del disegno: tutti possono giudicare il colore.

Non mancano gli eccellenti disegnatori: pochi sono i grandi coloristi. E' lo stesso nella letteratura: cento freddi logici per un grande oratore: dieci grandi oratori per un poeta sublime. Una grande emozione può far scattare di colpo un uomo eloquente: checchè ne dica Helvetius, non si potrebbero fare neppure dieci buoni versi, anche sotto pena di morte.

Amico mio, trasportatevi col pensiero in uno studio d'artista: se voi lo vedete accomodare simmetricamente le sue tinte e le sue mezzetinte tutt'attorno, sulla sua tavolozza, o se un quarto d'ora di lavoro non avrà confuso tutto quest'ordine, affermate arditamente che questo artista è freddo, e che non farà nulla di pregevole.

È l'inclinazione di un pesante erudito il quale ha bisogno di un brano, sale sulla scala, prende ed apre il suo autore, va al suo tavolo, copia le linee che gli sono necessarie, risale la scala e rimette il libro al suo posto. Non è quello il lavoro del genio.

Colui che ha il sentimento vivo del colore, ha gli occhi fissi sulla sua tela: la sua bocca è semiaperta: egli ansima, la sua tavolozza è l'immagine del caos. E in questo caos egli immerge il suo pennello, e ne estrae l'opera della creazione: gli uccelli, le sfumature del loro piumaggio, i fiori e la loro vellutata morbidezza, gli alberi e il loro diverso verdeggiare, l'azzurro del cielo e il vapore acqueo che l'annebbia, gli animali con il loro pelame, con le loro pelli chiazzate, il fuoco che scintilla nei loro occhi.

Egli si alza, s'allontana, getta uno sguardo sulla sua opera: si risiede, e voi vedrete nascere la carne, le stoffe, il velluto, il damasco, la seta, la mussola, la tela, le ruvide biancherie, i rozzi panni: voi vedrete la pera matura e gialla cadere dall'albero, e l'acino verde attaccato al suo ceppo.

Perchè così pochi sono gli artisti che sanno dare ciò a cui pure tutti aspirano? Senza dubbio v'entra la disposizione naturale dell'organo visivo.

L'occhio delicato e debole non amerà i colori vivi e forti. Al pittore ripugnerà introdurre nei suoi quadri gli effetti che lo feriscono nella natura. Non amerà i rossi sfavillanti nè i grandi bianchi. Come la tapezzeria di cui coprirà le mura del suo appartamento, la sua tela sarà colorita con un tono delicato, dolce e tenue: e vi darà in armonia ciò che vi nega in vigore. Ma perchè il carattere, l'umore stesso dell'uomo non influiranno sul suo colore? Se il suo pensiero abituale è triste o cupo, se nella sua testa melanconica e nel suo lugubre studio vi è sempre notte, s'egli esiglia il giorno dalla sua camera, se cerca la solitudine e le tenebre, non avrete ragione d'attendervi una scena vigorosa forse, ma oscura, velata e cupa?

Siate sicuri che un pittore si rivela nella sua opera quanto e più di un letterato.

L'artista che prende il colore sulla sua tavolozza non sa sempre l'effetto ch'esso produrrà sul quadro. In realtà a che cosa paragonò egli questo colore, questa tinta sulla tavolozza? A delle tinte isolate, a dei colori primitivi. Egli fa di meglio: egli lo guarda là dove l'ha preparato e lo trasporta idealmente nel posto in cui deve essere applicato.

Ma quante volte gli capita d'ingannarsi in questo giudizio? Passando dalla tavolozza sulla scena intiera della composizione, il colore è modificato; indebolito, esagerato e mutato interamente d'effetto.

Allora l'artista a tastoni smania e tormenta il suo colore.

In questo lavoro il suo colore diviene un composto di diverse sostanze che reagiscono più o meno le une sulle altre, e subito o poco dopo discordano.

In generale l'armonia di una composizione sarà tanto più durevole in quanto maggiormente l'artista è stato sicuro dell'effetto del suo pennello: quanto più liberamente e più fieramente avrà dipinto: quanto meno avrà rimaneggiato e tormentato il suo colore; quanto più semplicemente e fresco l'avrà egli usato.

Nulla ci attrae in un quadro come il colore vero: esso parla al sapiente e all'ignorante. Un mediocre conoscitore passerà, senz'arrestarsi, davanti ad un capolavoro di disegno, d'espressione, di composizione: l'occhio non ha mai trascurato i coloristi.

Ma ciò che rende rari i coloristi è l'assumere un maestro.

Durante un tempo infinito l'allievo copia i quadri di quel maestro, e non guarda la natura: vale a dire s'abitua a guardare con gli occhi d'un altro e perde l'uso dei propri.

A poco a poco a poco egli si fa una tecnica che lo trascina e che non può abbandonare: è una catena che porta agli occhi, come lo schiavo al piede. Ecco come nascono tanti falsi coloristi: chi copierà da Le Granèe avrà un colore brillante e solido: chi imiterà Greuze sarà grigio e violaceo, chi studierà Chardin sarà vero.

Ed ecco quella varietà di giudizi del disegno e del colore anche tra gli artisti.

L'uno vi dirà che Poussin è secco, l'altro che Rubens è spinto, ed io, io sono il Lillipuziano che batte dolcemente sulle loro spalle e li avverte che hanno detto una sciocchezza.

Si è detto che il più bel colore che vi sia al mondo fosse quel bel rossore amabile con cui l'innocenza, la gioventù, la salute, la modestia, il pudore, colorano le guance d'una giovinetta: e s'è detta una cosa che non solo era fine, commovente e delicata, ma vera: poichè la grande difficoltà è rappresentare la carne: è quel bianco vellutato ed eguale senza essere pallido nè sbiadito: è quella mescolanza di rosso e di turchino che impercettibilmente traspare: è il sangue, la vita, che fa disperare il colorista. Colui che ha acquistato il sentimento della carne ha fatto un gran passo: il resto non è nulla al paragone. Mille pittori sono morti senza aver sentito la carne: mille altri morranno e non l'avranno sentita.

La diversità delle nostre stoffe e dei nostri drappi non ha poco contribuito alla perfezione dell'arte di colorire. Vi è un incantesimo da cui è difficile guardarsi: è quello di un grande armonista. Io non so se esprimerò chiaramente il mio pensiero.

Ecco, sur una tela, una donna vestita di seta bianca: coprite il resto del quadro e non guardate che il vestito: può essere che questa seta vi sembri sudicia, sbiadita, poco vera: ma rimettete questa donna in mezzo agli oggetti da cui è circondata e la seta ed il colore riprenderanno nel medesimo istante il loro effetto.

È che la tonalità generale è troppo debole: ma poichè ogni oggetto perde proporzionatamente, vi sfugge il difetto di ciascuno: ed essa è salvata dall'armonia.

È la natura vista al tramonto della luce. Il tono generale del colore può esser debole senza essere falso. Il tono generale può esser debole senza che sia distrutta l'armonia: è invece il vigore del colorito che difficilmente si può alleare con l'armonia.

Far bianco e far luminoso son due cose molto diverse.

Se in due composizioni tutto è identico, la più luminosa vi piacerà di più. È la differenza del giorno e della notte. *Chi è dunque per me il vero, il grande colorista?* E' colui che ha

preso *il tono* dalla natura e dagli oggetti ben rischiarati ed ha saputo accordare il suo quadro.

Vi sono caricature del colore come del disegno, ed ogni caricatura è di cattivo gusto.

Si è detto che ci sono colori amici e colori nemici: e si ha ragione se si intende dire che ve ne sono alcuni i quali tanto difficilmente si associano, e posti l'uno accanto all'altro sono tanto taglienti che l'aria e la luce — queste due universali armonizzatrici — a mala pena possono rendere sopportabile quell'immediata vicinanza.

Io non ho paura di trasportare nell'arte l'ordine dell'arcobaleno. L'arcobaleno è in pittura ciò che il basso fondamentale è in musica: e dubito che qualche pittore intenda questa parte meglio di una donna un po' civettuola o di una fioraia che sappia il suo mestiere.

Ma temo che gli artisti pusillanimi sieno partiti di là per restringere poveramente i limiti dell'arte e farsi una piccola tecnica facile e limitata: ciò che tra di noi chiamiamo « un protocollo ».

Se essi hanno dato un colore ad un oggetto, si può esser sicuri che l'oggetto vicino sarà dell'identico colore.

Così, dato il colore di un angolo della loro tela, si sa tutto il resto. Lungo tutta la loro vita non fanno che trasportare quell'angolo. È un punto mobile che si trasporta sur una superficie, che si arresta e si posa dove piace all'artista ma che ha sempre lo stesso corteo: rassomiglia ad un gran signore che avesse un solo abito, accompagnato dai suoi valletti con la identica livrea.

Non così fanno Vernet e Chardin: il loro intrepido pennello gode di mescolare, con la più grande arditezza, la più grande varietà e l'armonia più vibrata, tutti i colori della natura in tutte le loro sfumature.

Amico mio quale arte è la pittura! Io compio con una linea ciò che il pittore abbozza appena in una settimana: e la sua disgrazia è ch'egli sa, vede e sente come me, e non può esprimere e aver pace: il sentimento lo spinge innanzi e lo

inganna sulle sue forze e gli fa rovinare un capolavoro: egli era, senza accorgersene, sull'estremo limite dell'arte.

IL CRITICO D'ARTE.

Dell'esperienza e dello studio: ecco i preliminari necessari al creatore ed a colui che giudica.

Io esigo poi la sensibilità. Ma come vi sono uomini che seguono la giustizia, che praticano la beneficenza e la virtù per un solo interesse bene inteso, per lo spirito e il gusto dell'ordine, senza provarne gioia e piacere, così vi può essere del gusto senza sensibilità e della sensibilità senza gusto.

La sensibilità quando è troppo viva non discerne più; tutto la commuove indistintamente. L'uno vi dirà freddamente: « questo è bello ». L'altro sarà commosso, entusiasta, inebriato.....

> .....Etiam stillabit amicis
> Ex oculis rorem: saliet, tundet pede terram.

Egli balbetterà e non troverà espressioni che manifestino lo stato della sua anima. Il più felice è quest'ultimo — senza dubbio —. Il giudice migliore? È un'altra cosa.

Gli uomini freddi, severi e tranquilli osservatori della natura, conoscono spesso meglio le corde delicate che bisogna toccare: sono degli entusiasti senza esserlo: è la differenza tra l'uomo e l'animale.

La ragione rettifica qualche volta il giudizio rapido della sensibilità. Da ciò tante opere obliate così rapidamente come erano state applaudite: tante altre non osservate o disdegnate che ricevono dal tempo e dal progresso dello spirito, dell'arte, e dall'attenzione più ferma, il tributo che meritavano. Di là l'incertezza dell'esito di ogni opera del genio — Egli è solo — non lo si apprezza che confrontandolo immediatamente con la natura. E chi sa risalire sin là? Un altro uomo di genio.

JOSHUA REYNOLDS

Plympton 1723 — Londra 1792

LO STUDIO DEI MAESTRI. (1)

Quanto a me, confesso ch'io sono perfettamente convinto che l'imitazione, non soltanto è di assoluta necessità nei primi passi che uno tenta nella carriera dell'arte, ma che lo studio degli altri maestri, il quale io chiamo qui imitazione, può essere continuato durante tutta la vita, senza che si debbano temere quei pericoli che gli si attribuiscono, di indebolire la nostra immaginazione, o di impedire che le nostre opere prendano quell'aria originale che pur devono avere per cattivarsi gli animi.

Io sono, per contro, persuaso che è proprio per la via della imitazione che si può arrivare alla varietà ed anche all'originalità nell'invenzione.

Dico ancor più: il genio stesso, o almeno ciò cui si dà comunemente questo nome, è figlio dell'imitazione. Ma, poichè questa idea sembra urtare l'opinione generalmente accolta, è necessario ch'io la spieghi un poco prima di pretendere che altri la riceva.

Con la parola genio, si intende la facoltà di produrre certe bellezze o perfezioni che non appartengono al dominio delle regole dell'arte; facoltà questa che non può essere infusa per via di precetti, nè acquistarsi per forza di studî, nè con alcun'altra ingegnosità. Questa supposizione — essere impossibile acquistare le bellezze da cui traggono le nostre opere il carattere del genio — farebbe credere che l'idea che noi ci formiamo del genio è assai più determinata di quel che non sia in effetti; che d'altronde noi siamo tutti d'accordo, e sempre sia-

---

(1) Dall'*Esame* per gentile concessione. N. IX - Settembre 1923.

mo stati, su ciò che dev'essere considerato come il segno caratteristico del genio. Ma la verità è che il grado d'eccellenza che costituisce il genio, varia col variare dei tempi e dei luoghi. Prova ne sia le diverse opinioni che gli uomini hanno successivamente seguite su questa materia.

Nell'infanzia dell'arte, il semplice talento di disegnare con qualche rassomiglianza un oggetto qualunque era considerato come uno dei più grandi sforzi dello spirito umano. È del resto ancor oggi l'opinione di quanti sono all'oscuro pur dei primi principi dell'arte. Ma come gli uomini si convinsero che ognuno può, con l'osservanza di certe norme, arrivare a questo grado di talento, e spingersi alquanto più in là, il nome di genio prese altro uso e non fu più accordato che a quelli che mostravan di saper dare ad ogni oggetto il suo carattere distintivo; a quelli che eran capaci di invenzione, di espressione, o, in una parola, di quelle qualità o bellezze sulle quali non si potevano ancor dare allora regole chiare e certe per acquistarle.

Ma noi siamo convinti oggi che la bellezza delle forme, l'espressione delle passioni, l'arte di intraprendere un certo soggetto, e perfino il potere di conferire grandiosità a un'opera, son cose che, in buona parte, possono essere acquistate con l'istruzione. Le qualità essenziali erano in altri tempi considerate come semplici effetti del genio, e ciò con ragione, se non si consideri il genio come un'ispirazione, ma piuttosto come il risultato di uno studio sostenuto, e di una lunga esperienza.

Il merito appartiene a colui che pel primo fece qualcuna di queste osservazioni, e le diresse in modo da formarne alcuni principii invariabili che gli servissero come metodo nelle sue osservazioni. Ma è probabile che nessuno si spinse d'un tratto molto innanzi in questa carriera; ed è lecito supporre che in generale colui che ne ebbe la prima idea non seppe poi chiaramente come condursi per metterla in pratica in maniera esatta e metodica, almeno negli inizî. È probabile ch'egli vi attendesse molto, e riuscisse a darle una certa compiutezza; che altri poi la riprendesse attentamente in esame, e la perfezionasse meglio, fino a che il segreto fu tutto scoperto e la pratica ne divenne comune e generale fin dove lo comportava la sua na-

tura. È pur certo impossibile determinare il numero dei principî nuovi che si possono chiaramente stabilire e fissare; ma poichè è probabile che la critica continuerà a camminare di pari passo con l'arte, che è il suo oggetto, si può affermare che a misura che l'arte progredirà, i mezzi di cui si serve saranno sempre più stabiliti su principî sicuri.

Nondimeno malgrado tutte le regole che la critica potrà formulare, non si deve temere che la facoltà inventiva possa mai esser soffocata o soggiogata, nè che l'energia dello spirito possa essere rinchiusa nei limiti di alcuna legge scritta. Il genio non mancherà mai di un campo abbastanza vasto da poter correre liberamente e mantenersi sempre alla stessa distanza dallo spirito gretto che si accontenta di osservare rigorosamente le regole, o di possederne alla perfezione il meccanismo. Ciò che si chiama oggi il genio non comincia là dove finiscono le regole, intese in senso astratto, ma là dove non hanno più luogo le regole comuni e trite.

È senza dubbio necessario che anche le opere di genio che hanno, al pari di ogni altro risultato del nostro operare, una causa propria abbiano altresì regole fisse; e non è affatto per semplice effetto del caso che un uomo arriva a produrre, costantemente e con qualche certezza, cose belle; ma le regole secondo cui operano le persone dotate di facoltà superiori, ai quali appunto spetta il nome d'uomini di genio, sono quelle ch'essi traggono dalle loro proprie osservazioni, o quelle che sono di tanto delicata e astratta natura, che è, per così dire, impossibile di farle ben comprendere agli altri, tanto più trattandosi di artisti, che non sono generalmente abituati a mettere le loro idee in iscritto.

L'inventiva è una delle più grandi fra le qualità caratteristiche del genio; pure, chi bene interroghi l'esperienza, vedrà che è soltanto col renderci famigliari le invenzioni degli altri, che noi possiamo giungere a inventare a nostra volta; a quel modo che ci si abitua a pensare proprio col leggere le idee che altri ci hanno lasciate.

È già un gran passo fatto nel cammino dell'arte l'essere arri-

vati a formare abbastanza il nostro gusto, da poter conoscere e apprezzare le bellezze sparse nelle produzioni dei grandi maesti; poichè la sola coscienza sicura di questa nostra sensibilità per il bello basta ad elevare la nostra mente e a darle un nobile orgoglio, quasi così forte e felice come se quelle cose che suscitano la nostra ammirazione fossero proprio nate da noi. La nostra mente così spesso riscaldata dal contatto di quelli a cui vorremmo rassomigliare, si assimilerà immancabilmente, o poco o tanto, il loro modo di pensare, e acquisterà pure qualche scintilla del loro fuoco e qualche raggio del loro splendore. Questa disposizione a prendere inconsciamente l'aria e le maniere di quelli che noi frequentiamo, così spiccata nei fanciulli, la conserviamo pure per tutto il tempo della nostra vita; con questa sola differenza, che nell'età tenera la mente è più duttile e meglio atta ad imitare, mentre nell'età adulta, diviene più dura, e vuol esser riscaldata e ammollita innanzi di poter ricevere un'impressione profonda.

Queste osservazioni (che ognuno, con un poco di riflessione, potrà facilmente spingere più lontano) ci provano dunque di quanta importanza è per noi l'abituare la nostra mente alla contemplazione delle cose belle, e che, lungi dal dover restringere questo studio all'età giovanile, è assolutamente necessario di non cessar mai dal proporci a modello le produzioni dei grandi maestri. Le loro concezioni non sono soltanto un nutrimento per la nostra giovinezza, ma anche una sostanza atta a dar vigore alla nostra maturità.

La mente umana può esser paragonata a un terreno sterile; il quale si ritrova ben presto esaurito, e non produce più alcun frutto, se non venga di continuo fertilizzato con una materia estranea.

Dopo aver avuto così continuamente davanti agli occhi le migliori produzioni dell'arte, ed esserci riempiti l'immaginazione di idee analoghe a quelle dei grandi maestri, noi potremo (ma non prima) considerarci come in grado di eseguire anche noi qualche cosa di non troppo dissimile. Ci avviene allora di contemplare tutte le cose che ci attorniano con gli occhi di quegli acuti osservatori, e la nostra mente abituata a pensare

alla stregua delle idee di quei grandi e sublimi genî, è predisposta a scoprire tutto ciò che di più bello e di più nobile ci offre lo spettacolo del mondo, come pure a saperne fare una scelta sagace. Il più vasto genio che la natura possa produrre non è mai abbastanza ricco da poter trarre tutto dalle sue proprie riserve; colui che non voglia attinger nulla da altro spirito che non sia il suo, si troverà ben presto ridotto all'ultima penuria, alla più misera fra tutte le imitazioni, ossia all'imitazione delle sue proprie opere, e si vedrà costretto a ripetere di nuovo ciò che ha già ripetuto troppe volte. Quando si sappia quale soggetto è per trattare un simile artista, non è difficile indovinare in qual maniera lo eseguirà.

Invano, pittori e poeti si sforzeranno di inventar cose nuove, se prima di tutto non avranno raccolto i materiali atti ad esercitare il loro spirito, e a far sprizzare dal loro ingegno idee peregrine. Con nulla non si fa nulla.

C'è luogo a credere che Omero possedesse tutte le cognizioni del tempo suo; e sappiamo con certezza che Michelangelo e Raffaello furono del pari edotti di tutte le bellezze che si trovavano nelle opere dei loro predecessori.

Uno spirito ornato di tutti i tesori degli antichi e dei moderni sarà senza dubbio più vasto e più fertile di bei trovati, a misura della quantità di materiali, e del numero delle idee ch'egli avrà adunato con cura, e perfettamente assimilatesi. Non è dubbio che chi avrà radunato la più gran copia di materiali, possederà anche i più grandi mezzi per attendere all'inventare; e se gli manchi la facoltà di metterli in opera, non sarà da incolparne che la debolezza della sua mente, o anche la maniera confusa con cui avrà accatastate le idee nella sua testa.

Il buon giudizio altrui, lungi dall'indebolire il giudizio nostro, com'è opinione di molti, serve, per contro, piuttosto a formare e a consolidare le nostre idee su ciò che è perfetto, le quali, in origine, son sempre deboli, informi e confuse, e non diventano concrete, integre e chiare se non con l'autorità e la pratica di quei Grandi le cui opere, si può ben dire, furon consacrate dall'approvazione dei secoli.

Non dobbiamo temere che la nostra mente possa esser troppo sopraccaricata di sapere, o che il genio possa venir soffocato dalla aggiunta di nuove immagini. La verità è che chi è tanto debole da trovarsi accasciato sotto il peso delle idee altrui, non ha naturalmente una gran forza di spirito o una gran genialità da perdere; e non c'è pertanto da paventare un danno molto considerevole.

JOH. JOACCH. WINCKELMANN

Stendal 1717 — Trieste 1768

L'ARTE GRECA IN RAPPORTO CON L'ARTE DEL 700.

Le arti del disegno presso i greci esser devono l'argomento principale di questa storia (1). *Essendo esse il più degno oggetto dello studio e dell'imitazione dei moderni amatori e artisti,* per gli innumerevoli monumenti di bella antichità che di quella nazione ci restano, meritano un esame particolare il quale non si limiti già a ricercarne i difetti od a congetturare ciò che quei maestri nei loro lavori hanno voluto rappresentare, bensì tenda ad indagarne il carattere e la proprietà: onde non una semplice erudizione si acquisti ma se ne ricavino eziandio quelle istruzioni che possono servire a migliorare le arti stesse presso di noi ed a perfezionarle.

L'esame delle arti degli Egizi e degli Etruschi e degli altri popoli può estendere la sfera delle nostre idee e giovarne ai giudizi: ma dallo studio sull'arte dei Greci, impareremo a ben determinare il bello, e a ben divisare l'unità e la verità ne' lavori, e ne apprenderà le giuste regole *sì chi vuol giudicare che chi deve eseguire.*

« DELL'ESSENZIALE DELL'ARTE ».

Già mi par di essere nell'olimpica arena, ove migliaia di statue veggo dei vincitori atleti, e cocchi di bronzo, e pregevoli monumenti dell'arti in ogni genere. M'atterrisce il pericolo: difficile è l'impresa e non uno o pochi, ma infiniti sono i giudici miei, e di ogni paese, e fors'anche dei tempi avvenire.

Nè vano volo di libera fantasia è il mio trasporto in Elide. Deggìo infatti coll'immaginazione colà trasferirmi, ove tutti io

(1) Storia delle Arti del disegno presso gli Antichi. - Ed. italiana, Milano, 1799.

suppongo adunati i monumenti dell'arte dei Greci che rimasti ci sono, o che almeno descritti abbiamo dagli storici, e deggio per ben giudicare, tutti ordinarli siccome in Elide far si solea, e, in un colpo d'occhio, comprenderli, onde paragonarli insieme e formar dei principi coi risultati delle mie osservazioni.

. . . .

Trattando della beltà in generale dobbiamo esaminare prima, ciò che distrugge il bello, ossia l'idea del bello negativo, per quindi formarci una qualche idea positiva della vera bellezza. Dir si può del bello (come Cotta presso Cicerone dir soleva di Dio) che più facil cosa è l'asserire ciò che egli non sia che affermar ciò che sia: e in qualche maniera avviene della bellezza e della deformità come della sanità e della malattia; questa si sente e non già quella.

È la bellezza uno dei più grandi arcani della natura: ne vediamo tutti e ne sentiamo l'azione: ma il darne un'idea generale, chiara e ben determinata è cosa che, a mio parere, malgrado le ricerche sublimi dei metafisici, resta farsi ancora.

« IDEA POSITIVA DEL BELLO ».

Quei saggi, che hanno meditato sulle cagioni del *bello* in generale, e l'hanno ricercato fra le cose create per quindi sollevarsi alla contemplazione del Sommo Bello, hanno fatto consistere la bellezza in un perfetto accordo fra la creatura ed il suo fine, e nell'armonia delle parti fra di loro e col tutto.

Ma poichè ciò viene a costituire una perfezione di cui l'uomo non è capace, quindi è che per tal modo resta indeterminata l'idea che abbiamo del bello generale.

Noi non possiamo in altra guisa formarcela se non per mezzo di nozioni e di idee particolari, le quali, quando siano giuste, unite, e combinate insieme, ci forniscono la più sublime idea dell'umana bellezza: idea, che possiamo sollevare ancora, e rendere più pura, quanto più sappiamo sollevare noi stessi e staccarci, a così dire, dalla materia.

Questa idea però non sarà mai ben chiara e distinta, perchè, essendo la beltà in tutte le creature proporzionata alla

loro natura, e al grado che occupano nella catena degli esseri, non ha fra le cose sensibili un oggetto solo e determinato, che le serva di modello e sia norma ai nostri giudizi.

La somma bellezza è in Dio, e l'idea della bellezza umana si perfeziona a misura che immaginar si può più propria all'Essere Supremo: il che porta seco la semplicità e la distingue dalla materia.

Quest'idea della bellezza è come una quintessenza, uno spirito estratto da più crassa sostanza coll'azione del fuoco: *ell'è il prodotto della mente che si sforza d'immaginare una creatura secondo il prototipo del primo uomo creato da Dio.*

Semplici devono essere i tratti di tal figura, come uniformi è uopo che siano le parti d'un corpo, che mette un suono dolce e piacevole: ma nella unità dei tratti, come delle voci, v'è pure una varietà, dal che nasce l'armonia.

L'unità e la semplicità sublimano ogni bellezza, come abbelliscono ogni nostra azione, ogni nostro pensiero: e difatti ciò che già per sè è grande, se sia semplice e naturale, più grande ancora diviene e più sublime.

Un oggetto, che tutto in un colpo di occhio si comprende e si misura, e tutto in una sola idea si racchiude, non per questo s'impiccolisce e perde di sua grandezza: anzi, perchè appunto è così ridotto all'unità, in tutta la sua grandezza ci si presenta, e per tal maniera lo spirito nostro ben comprendendolo, può ingrandirlo viepiù e sublimarlo.

. . . .

L'armonia che più ne piace e ne incanta, non consiste già in un'infinità di arpeggi, di trilli, e di suoni, continuamente interrotti e ripresi, bensì in note semplici, succedentesi senza interruzione, o lungamente tenute.

. . . .

Dall'unità nasce un'altra proprietà del bello sublime, cioè la sua *indeterminatezza*: e beltà indeterminata io chiamo quella, che altre linee non ha nè altri punti fuorchè quelli soli che servono ad effigiare la bellezza: onde un volto, in cui questa esprimersi voglia, non dev'essere il volto di alcuna determi-

nata persona, nè dee lo stato dell'animo o il sentimento della passione esprimere: poichè framischierebbonsi allora alla bellezza dei tratti ad essa stranieri, e s'interromperebbe l'unità.

Quindi la beltà dev'essere come l'acqua la più perfetta attinta ad una sorgente, la quale tanto più salubre vien giudicata, quanto meno ha sapore, ossia quanto più è pura di corpi eterogenei.

E siccome la miglior felicità (cioè la privazione del dolore, e il godimento del piacere) nello stato naturale è quella che è più facile a conseguirsi con i mezzi più semplici, senza fatica e senza dispendio; così semplicissima esser dee e facilissima l'idea della bellezza sublime, per formarsi la quale non sia necessaria una cognizione filosofica dell'uomo, nè v'abbisognino ricerche sulle passioni dell'animo e l'espressione loro.

Ma poichè nell'umana natura fra la pena ed il contento non v'è, nemmeno secondo Epicuro, uno stato di mezzo: e son le passioni quelle che muovono l'uomo e lo scuotono, quelle che eccitano l'estro del poeta, e sollevano il genio dell'artista, perciò la bellezza non deve essere il solo oggetto delle nostre ricerche, ma dobbiamo anche collocarla nello stato di azione e di passione: il che, usando il termine dell'arte, chiamasi *espressione.*

Per tanto noi qui prima della semplice bellezza e poscia della espressione imprenderemo a parlare.

La formazione della bellezza nei monumenti dell'arte o è individua, cioè di una data persona, ovvero è una scelta delle parti più belle di molti individui combinate in una sola figura: questa seconda chiamasi bellezza ideale.

« BELLEZZA IDEALE ».

V'ha di rado o non mai un corpo senza difetti, e di cui tutte le parti sieno tali che in altri corpi ritrovar non se ne possano o figurare almeno delle più perfette.

Di ciò persuasi i più saggi artisti, imitando l'abile giardiniere che su una vigorosa pianta innesta i germogli dei frutti migliori, e apprendendo dalle api che da molti fiori raccolgono il miele, non restringevansi ad un solo individuo per copiare le

forme della bellezza, siccome far sogliono sovente i poeti sì antichi che moderni, e come fanno i più fra i nostri artisti: ma *il bello su vari oggetti ricercato studiavansi di combinarlo assieme*, come diceva il celebre pittore Parrasio ragionando con Socrate.

Così nel formare le loro figure non eran diretti da quella inclinazione personale per cui sovente il nostro spirito, seguendo una beltà che piace, abbandona la vera bellezza.

Dalla scelta delle più belle parti e dalla loro armonica unione in una figura nasce il bello ideale: nè è già questa un'idea metafisica, poichè ideali non sono tutte le parti dell'umana figura separatamente prese: ma solo deve ideale chiamarsi la figura intiera. Si possono trovare in vari oggetti naturali le parti tutte con cui formare la più sublime bellezza che la mano dell'uomo abbia mai effigiata: benchè, ove ogni perfezione singolarmente s'esamini, si veda esser l'arte superiore alla natura.

« DELL'ESPRESSIONE E DELL'AZIONE ».

Dopo la bellezza de' tratti dev'un artista studiare l'espressione e l'azione. Demostene tre qualità principali richiedeva nell'oratore: e soggiungeva che l'azione è la prima, la seconda e la terza. Potrebbe ciò quasi applicarsi alle arti del disegno, poichè l'azione sola può render bella una figura, e questa, ove sia mancante dell'azione, non avrà mai il pregio di bella. .

. . . .

L'espressione, presa in tutti e due i sensi altera i tratti del volto, il contegno del corpo, e con essi le forme che costituiscono la beltà: e quanto maggiore è questa alterazione, tanto più di bellezza si perde. Perciò lo stato di tranquillità e di riposo, che secondo Platone era lo stato medio fra il dolore e l'allegrezza, venìa nelle arti considerato come un punto fondamentale

La tranquillità è lo stato proprio della bellezza, come del mare; e ci dimostra difatti l'esperienza che gli uomini più belli sono eziandio per l'ordinario i più tranquilli e di miglior indole.

Richiedesi questa tranquillità non solo nella figura che disegnar si vuole, ma in quello stesso che la disegna e la forma:

perchè a mio parere la giusta idea di una sublime bellezza prodursi non può fuorchè nel pensiero di un'anima quieta, e da ogni altra particolare immagine sgombra.

In oltre la tranquillità e il riposo sì degli uomini che degli animali è quello stato, in cui meglio possiamo conoscere e rappresentarne l'indole e le proprietà, come il fondo del mare e de' fiumi, allor solo scopriamo che tranquille sono e placide l'onde.

Ma poichè nelle azioni la piena tranquillità e l'indifferenza non hanno luogo, e le stesse figure divine vengono rappresentate sotto umane forme e cogli affetti umani, quindi è che non sempre dee cercarsi in loro la più sublime idea della beltà. *Questa allora vien compensata dall'espressione. Gli antichi artisti però non la perdevano mai di mira: anzi era sempre lo scopo loro principale a cui l'espressione doveva in qualche modo servire*: nè, perchè da questa venisse alquanto alterata la beltà di una figura, lasciar dovea di chiamarsi bella, come non lascia di chiamarsi vino anche quello in cui è molta parte d'acqua frammista.

. . . .

La beltà senza l'espressione, insignificante sarebbe e insipida; l'espressione senza la beltà sarebbe spiacevole: ma influendo l'una sull'altra, e combinandosi insieme le loro qualità che sembrano distruggersi a vicenda, ne risulta un'attraente, significante, indefinibile bellezza.

Il riposo e la tranquillità devono considerarsi come un effetto di quella compostezza che i Greci studiavansi di mostrare nell'azione e nei gesti.

La più alta idea della tranquillità e della compostezza si trova espressa nelle figure della divinità: cosicchè, cominciando dal padre dei numi sino agli dei subalterni, le figure loro non sembrano mosse da alcun affetto.

L'espressione delle passioni sul volto deve accordarsi con la positura e cogli atteggiamenti del corpo: e questi denno convenire alla dignità degli dei nelle loro statue e figure: quindi ne risulta la compostezza.

Egual cura ed avvedutezza usarono gli antichi nel rappresentare le figure degli eroi: e quei soli virili affetti espressero che convengono ad un uomo savio, il quale reprime il bollore delle passioni e lascia appena vedere qualche scintilla dell'interno suo fuoco, e ne cerca nel più intimo dell'animo le nascoste cagioni, per regolarne i moti.

ANTI-SECENTISMO.

Nelle opere pubbliche degli antichi non veggonsi mai espresse passioni smoderate e violente; e può questa osservazione servir di norma a discernere i lavori degli impostori dai veri antichi monumenti....

Il saper degli antichi non si può meglio conoscere che nel confrontare i loro con la maggior parte dei moderni lavori, nei quali non molto con poco, bensì invece poco con molto vedesi espresso.

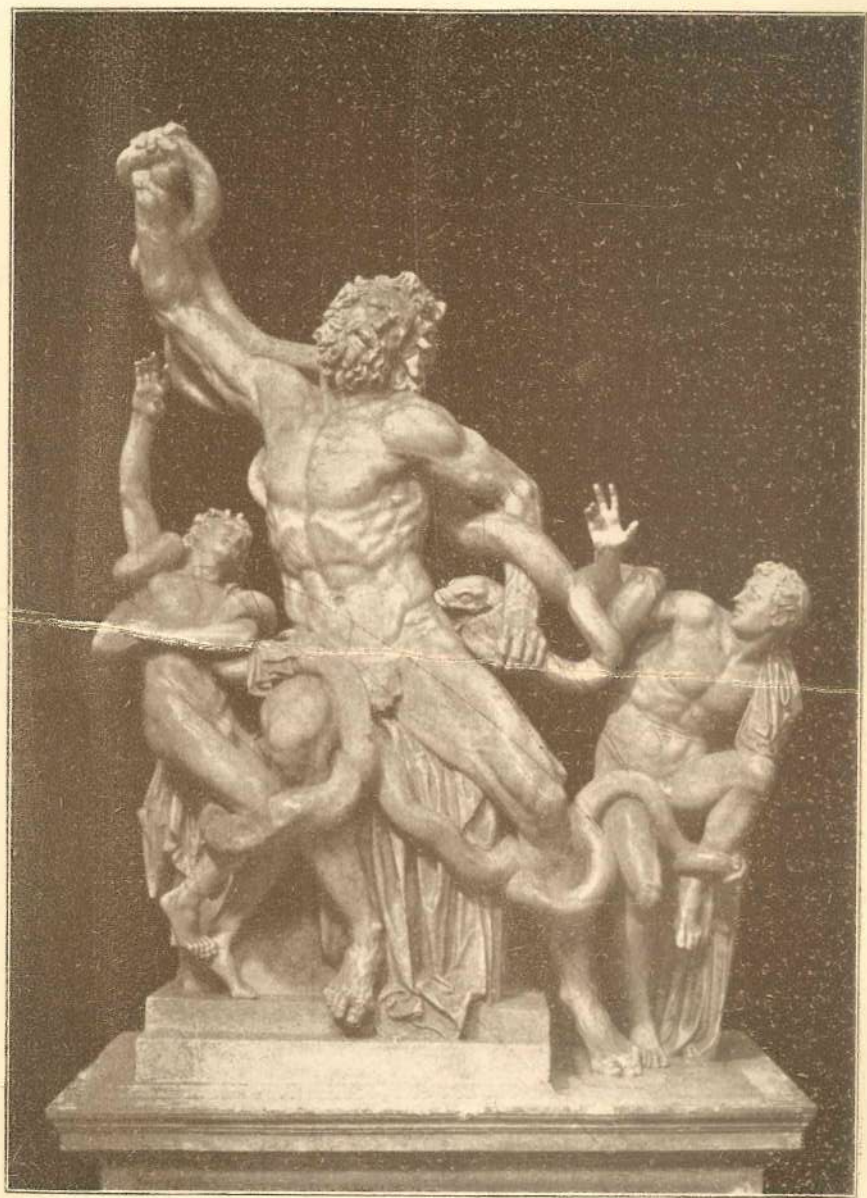
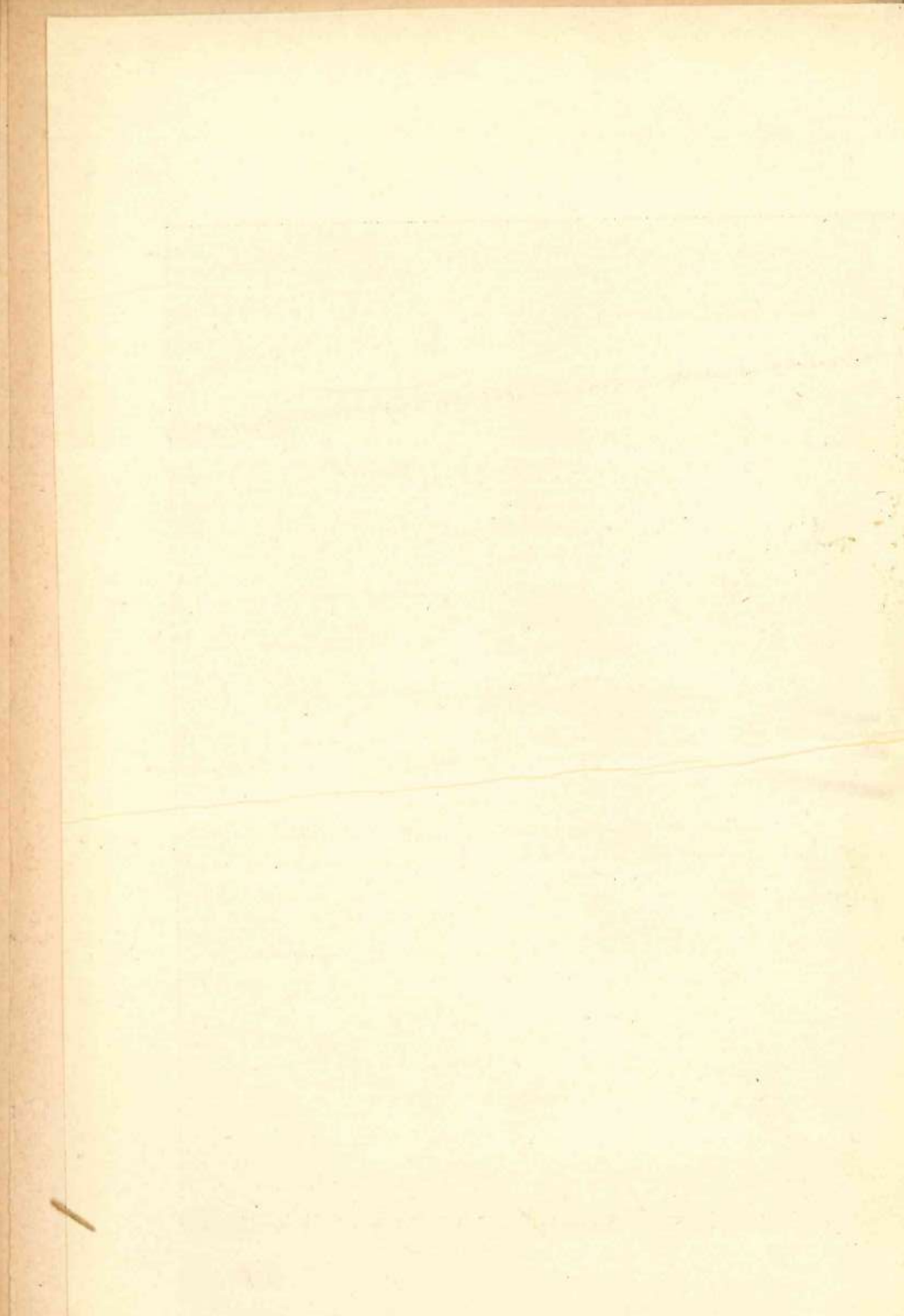
Questo dai Greci detto sarebbesi « *ampolloso* », voce atta ad esprimere il difetto che v'è per lo più nell'espressione dei recenti artefici.

Le figure loro sono per l'atteggiamento simili ai comici dell'antico teatro, i quali per esser ben visibili, eziandio al più minuto popolo che stava all'estremità, dovevano oltrepassare i limiti della naturalezza e del vero; e i volti delle figure moderne sono simili alle antiche maschere, che per la medesima ragione, affin d'essere molto espressive, erano sformate.

Questa espressione eccessiva viene insegnata in un libro che va per le mani di tutti i giovani artisti, cioè nel « Trattato delle passioni » di Carlo Le-Brun; e negli aggiuntivi disegni non solo vedesi espresso sul volto il più alto grado delle passioni, ma in alcuni vanno queste sino al furore.

Crede l'autore che imparar si debba l'espressione, come Diogene imparava a vivere virtuosamente, cioè dando nell'eccesso opposto alla mollezza; « io sono come i musici, diceva egli, i quali per venire al tono giusto, cominciano ad intonare altissimo ».

Ma siccome la fervida gioventù è più portata agli estremi

TAV. II. LAOCOONTE.

che per il mezzo, sarebbe molto difficile che così facendo prendesse il vero tono poichè difficilissima cosa è il fermarvisi: onde ebbe ragione lo storico Crisippo di paragonare la foga delle passioni alla corsa che si fa in un luogo declive e scosceso; ove, quando uno s'è avviato, più non può trattenersi nè tornare indietro. Come le anime nei Campi Elisi, al dire d'Orazio, meno attente sono alle tenere canzoni di Saffo che ai carmi di Alceo, cantor di battaglie e di sterminati tiranni; così la gioventù ama piuttosto un significante rumore ed uno strepito furibondo che i pacifici eventi e le placide gesta della saggezza: ed un giovane disegnatore, a cui si lasci la scelta del soggetto, preferirà senza dubbio di rappresentare un Marte nel campo di battaglia che una Minerva nella tranquilla società dei savi.

La dottrina della quiete e della tranquillità è pei giovani come gli insegnamenti della virtù: che penosi sono ma necessari.

LAOCOONTE.

Laocoonte è l'immagine del più vivo dolore che tutti mette in azione i muscoli, i nervi e le vene.

Il sangue suo è nella più forte agitazione pel velenoso morso dei serpenti; tutte le parti del suo corpo esprimono tormento e violenza: e l'artista ha messo in moto tutte, a così dire, le forze della natura, facendo in tal modo conoscere l'arte sua e le sue profonde cognizioni.

Nella rappresentazione però di questo eccessivo tormento pur vi si riconosce lo spirito di un uomo grande, uso ai dolori, che contro i mali suoi combatte, affrena i moti della sensibilità e vuole comprimerli.

. . . .

Manca al Laocoonte il braccio destro, in cui luogo ve n'è stato posto uno di creta: Michelangelo pensò a rifarlo in marmo, e sbozzollo, infatti, qual si vede sotto la statua medesima, ma nol finì. Questo braccio avviluppato dal serpente piegar doveasi sopra la testa della statua e pare che lo scultore, avvicinando queste due parti, per rinforzare l'espressione, presentasse unite nel braccio involto a più giri dal serpente e nel volto,

due idee del dolore onde non lasciar campo allo spettatore di cercarvi la bellezza che secondo l'arte antica avrebbe pur dovuto qui dominare.

Ora poichè questa statua fu sempre riputata come la più pregevole tra le molte centinaia d'opere dei più celebri artisti che in Roma dalle greche città furono trasportate, *merita tutta l'ammirazione e lo studio dei moderni, i quali non seppero mai produr cosa che di quella sostener possa anche il confronto. Qui il savio trova materia da pensare, un gran fondo d'istruzioni vi scorge l'artista, e amendue rimangono persuasi che in tal figura vi son più cose che l'occhio non ne scopre, e che il genio dell'artista era più sublime che l'opera sua.*

Veggiamo nel Laocoonte la natura nel suo maggior dolore: vi scorgiamo l'immagine d'un uomo che cerca di adunare intorno al suo cuore tutta la forza dello spirito contro i tormenti: e mentre l'eccessiva pena ne gonfia i muscoli, e ne stira violentemente i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte rilevata.

Il petto sollevasi a stento e per l'angoscia che lo stringe, e per lo sforzo ch'egli fa di trattenere l'espressione della sensazione dolorosa, e di tutti concentrare e chiudere in sè stesso i suoi mali. I sospiri soffocati, e il trattenuto respiro comprimongli il ventre e incavangli i fianchi: onde in qualche modo par che ne veggiamo il moto degli intestini.

Sembra egli frattanto sentir meno il proprio tormento che quello dei figli, i quali in lui fissano l'afflitto sguardo, quasi chiedendogli soccorso: e il cuor paterno ben si manifesta negli occhi dolenti, su cui par che si stenda la compassione come una torbida nebbia.

Un'aria lamentevole ha il suo volto ma non già d'uomo che strilli e schiamazzi, e tien volti al cielo, per implorarne l'assistenza, gli sguardi.

Mostran l'angoscia anche le labbra: scorgesi nell'inferiore il contrasto ch'egli fa a sè stesso, mentre il labbro superiore tirato in dentro indica il crudele dolore, e una certa indignazione per non meritato castigo la quale viene ancor meglio espressa dal naso un po' sollevato e dalle aperte e rialzate narici. Sotto la fronte vedonsi colla più gran maestria il contrasto

tra il dolore e la resistenza in un sol punto uniti: poichè, mentre il dolore solleva in alto le sovracciglia, la resistenza abbassa sulla palpebra la parte carnosa che sta sovra l'occhio, cosicchè quella restane quasi interamente coperta.

Poichè le parti, ove sta la maggior bellezza, son pur la testimonianza del dolore, l'artista, che non potea qui abbellir la natura, s'è studiato di maggiormente svilupparne gli affetti e tutte mostrarne le forze.

RAFFAELLO MENGS

Aussig 1728 — Roma 1799

DEFINIZIONE NEOCLASSICA DELLA PITTURA.

Voi non ignorate che la pittura sia stata in tutti i tempi in tale stima che gli antichi Greci la chiamarono arte liberale; e finalmente si è introdotto il nome di bella arte, che le conviene benissimo. Si ha però da riflettere che la pittura è arte nobile, o liberale riguardo allo studio mentale che necessariamente richiede, e alla superiorità dell'intendimento che deve avere chi la esercita, unita con la qualità di un animo nobile corrispondente alla definizione data dai savi della nobiltà. Essa è un'arte nobile per aver sempre la sua eccellenza aperto il cammino alla nobiltà, e agli onori, come lo attestano tanti esempi in Spagna e altrove.

Corrisponde inoltre assai bene il nome di bella arte alla pittura per riguardo delle sue produzioni, poichè ogni pittura deve aver bellezza senza di che sarà sempre difettosa. La nobil arte della pittura a niun altra cosa si può meglio paragonare, che alla poesia avendo entrambe lo stesso fine d'istruire dilettando. La pittura imita tutte le apparenze degli oggetti visibili della natura, non puntualmente come sono ma come appariscono, o come potrebbero o dovrebbero essere. Essendo il suo fine d'istruire con dilettare, essa nol conseguirebbe se copiasse la natura com'è perchè vi sarebbe la stessa e anche maggior difficoltà, a comprendere le produzioni dell'arte che quelle della natura: onde il modo dell'arte è di darci idea delle cose prodotte dalla natura; e le sue opere saranno tanto più lodevoli, quanto più perfetta, più determinata e più chiara sarà l'idea che ce ne danno.

Tutto quello che l'arte può produrre si trova già nella natura prodotto per intiero, o per parti; e benchè non possa l'arte giungere ad imitare a perfezione un oggetto della natura, quan-

do parlasi di compita bellezza, il qual caso è ben raro, si può tuttavia dire che l'arte della pittura sia in generale più compita, e più bella della natura stessa, perchè unisce le perfezioni che trovansi in questa separate, o nella imitazione depura gli oggetti di tutto quello che non è essenziale al carattere scelto per l'idea, che vuol dare agli spettatori. Oltre a ciò la natura è così complicata in tutte le sue produzioni, che non possiamo comprendere il modo come le fa, nè distinguere facilmente le sue parti essenziali. All'incontro la pittura colle sopraddette condizioni ci dà idea chiara delle cose originali prodotte dalla natura, senza faticarci l'intendimento, il che sempre cagiona diletto, perchè tutto quello che muove i nostri sensi, o l'intelletto, senza fastidio, produce sensazione gradevole; perciò l'imitazione ci diletta più del suo prototipo. *Per conseguenza dico che la pittura non deve essere una imitazione servile, ma ideale, cioè deve imitar le parti degli oggetti naturali, che ci danno idea dell'essere della cosa che percepiamo*; e ciò si fa coll'esprimere i segni visibili dell'essenzial differenza, che è tra un oggetto e l'altro, sia di natura molto diversa o quasi consimile. Sempreché si facciano visibili, queste differenze essenziali, danno idea chiara del loro essere, e della loro proprietà, e tolgono all'intendimento la fatica per comprenderle.

Anche il pittore al pari del poeta deve scegliere i suoi soggetti tra le cose, che offre la natura. Esistano essi o non esistano hanno sempre da esser possibili; nè mai la stessa bellezza e perfezione di un grado impossibile deve impiegarsi se non nelle persone di supposta divinità, nelle quali si rende possibile quello che altrimenti nol sarebbe. Queste bellezze e perfezioni si possono comunemente chiamare ideali perchè non si trovano nella natura; d'onde nasce che molti credono l'ideale non esser naturale nè vero. La perfetta pittura sempre ha e deve avere *dell'ideale; ben inteso però che questo non è altro che la scelta delle parti già esistenti nella natura, le quali convengono ad una stessa idea, combinate in modo che formino unità nell'opera dell'arte, per attrarre l'animo di chi la mira, e metterlo in quello stato che vuole l'artista.* In ciò consiste l'artificio del pittore, col quale ei fa pittoresco qualunque oggetto,

dandogli una disposizione capace di destare particolar sensazione nell'animo degli spettatori.

Quando una pittura abbia la scelta, la imitazione e l'esecuzione diretta ad una stessa idea, sarà sempre buona. Al contrario sarà difettosa semprechè sia priva di tali qualità: *non ostante potrà essere di migliore o inferiore stile, secondo la scelta fatta dall'autore degli oggetti propostisi da imitare nella sua opera.*

LA BELLEZZA ASSOLUTA E SUA DEFINIZIONE.

Io sono per credere che ci sia la bellezza assoluta anzi che non ve ne sia altra propriamente detta: mentre quella che da alcuni viene creduta bellezza relativa non è che piacevolezza, la quale dipende da una pura relazione che la cosa concepita ha con le inclinazioni del percipiente; e siccome gli uomini sono infinitamente diversi di faccia, così lo sono ancora d'inclinazioni e conseguentemente di gusto e di giudizi. Credo altresì che la varietà di pareri sopra la cosa bella nasca perchè quella tal cosa non sia perfettamente bella, ma contenga solamente una bellezza condizionata; ed in tal caso non può approvare la detta cosa altri che colui il quale ha imparato a fare astrazione delle idee dispiacevoli per godere delle parti belle.

Se un soggetto sarà perfettamente bello nel tutto e nelle parti, non comparirà mai al contrario; ma solamente sarà maggiore o minore il piacere che occasionerà nelle persone; come per esempio il bellissimo gruppo del Laocoonte è senza dubbio l'opera più perfetta che ci resti degli antichi Greci, ma essendo alquanto orrido il soggetto, piacerà disugualmente e non godrà della bellezza di quest'opera sublime se non quel tal uomo che sa entrare nelle ragioni dell'arte, o che abbia acquistato o per costume o per natura un genio alle espressioni forti. Non succede lo stesso coll'Apollo di Belvedere, nè colla Venere de' Medici che piacciono a tutti perchè in essi è bello il soggetto e il modo con cui è espresso. Non dovrebbesi dunque accusare il riguardante quando nega il suo voto ad un'opera il cui soggetto è dispiacevole per lui. A molti non curanti del mi-

stero piacerebbe forse più di vedere dipinto dal gran Raffaello un Consiglio degli dei gentileschi, nel quale fossero espressi con la bellezza da sperarsi da tanto artefice, i tali variatissimi caratteri, che di vedere la tavola della Trasfigurazione. *Conchiuderò dunque che la bellezza è qualità assoluta*, propria solamente agli oggetti piacevoli non ad un uomo, ma a tutti in generale, ed allorchè questi tali oggetti ci vengono presentati ai sensi nel modo più semplice.

. . . .

Tutto quello che si può vedere e sentire, cioè udire, può ricevere la disposizione che fa bella la cosa nella quale si trova; che è quando *le parti di un tutto si trovano tutte uniformi ad una sola ragione intelligibile* al nostro intelletto.

BELLEZZA È RAGIONE.

Se considero la virtù la trovo bella perchè mi fa conoscere che sono ragionevole; non essendo altro la virtù se non che operare secondo la ragione combattendo i vizi, cioè i cattivi appetiti del corpo.

È cosa bella l'esser felice, chi avesse la virtù lo sarebbe certamente: e la felicità che dalla virtù procede è quasi un saggio dell'eterna. La forma, che è un altro oggetto della bellezza, lo è perchè serve a dare intelligenze e in appresso ne parlerò più distesamente. Così sono ancora le apparenze fra le quali conto ancora i colori. I moti generano altre bellezze che altrove dirò. *Ma la ragione delle cose è la vera causa della bellezza*, dandoci l'intelligenza perchè, secondo che noi siamo più ragionevoli, godiamo più *la bellezza, la quale altro non è che una disposizione uniforme alla ragione*, in qualunque cosa questa si faccia o succeda; nelle azioni si chiama virtù, o giustizia, o temperanza, o fortezza: nelle qualità si chiama perfezione, o bontà, nelle cose che si considerano per le loro proporzioni, o lor forme, e colori si chiama bellezza propriamente detta. Questa bellezza è la perfezione dei corpi e si distingue solamente dalla perfezione perchè questa è cosa astratta e metafisica; ma per abuso ci serviamo ancora della parola *perfezione* per le cose

corporee, per significare *che la tal cosa è compita secondo un'idea che ci abbiamo fatta.* Questa espressione peraltro è in qualche modo una metafora: non possiamo riconoscere la vera perfezione ma solamente la *bellezza, che è perfezione proporzionata alla forma dell'intelletto umano.*

LA BELLEZZA NELL'ARTE.

Le belle arti sono imitazioni della natura. Come opere umane sono imperfette in quanto alla somiglianza dell'imitato, ma superano il vero nella bellezza, mediante l'ordine con il quale rendono le cose che esistono nella natura in maniera più comprensibile all'intelletto umano, che non è il vero medesimo, e per questa ragione più dilettevole. Queste belle arti si servono di diversi mezzi per facilitare la nostra intelligenza. La musica si serve principalmente dell'armonia; la poesia, la pittura e la scoltura si servono della scelta e l'architettura della simmetria e della proporzione.

LA COMPOSIZIONE NEOCLASSICA.

Non mi resta ora che parlare direttamente delle regole della composizione delle figure. Le regole da osservarsi in ciascuna figura sono principalmente il contrasto o la contrapposizione dei membri, l'espressione, la convenienza, la qualità e l'età delle persone.

Per venire al gruppo che è un'unione di molte figure le quali tutte hanno da legarsi tra loro strettamente, questo si ha da comporre di numero dispari, come di 3, 5, 7 ecc. Di tutti i numeri pari, quelli che si compogono di due dispari sono i più tollerabili; ma i pari doppi non si possono usar mai con buona grazia! Quelli del primo ordine sono per esempio, 6, 10 ecc. gli altri 4, 8 ecc. Ogni gruppo ha da formare una piramide e nel tempo stesso ha da esser di forma rotonda più che sia possibile, cioè nel suo rilievo. Le masse più serrate debbono essere nel mezzo del gruppo, procurando sempre di mettere le parti piccole agli orli, per fare che i gruppi riescano più gradevoli e leggeri. Bisogna guardarsi di non fare troppo di sfondi, cioè di non fare figure semplici; ma di metterle di profondità come

in larghezza; perchè ciò darà un'aria sempre più gradevole per la varietà delle grandezze delle figure, e dei giuochi e degli accidenti del chiaroscuro, che s'incontreranno sempre in somiglianti casi.

Si ha da osservare parimenti, come ho detto di sopra, che non vi sieno mai molte estremità in linee rette, sieno orizzontali, perpendicolari o oblique: che nessuna testa s'incontri orizzontalmente, o perpendicolarmente, ed obliquamente o che qualunque estremità come testa, mani, piedi, possano formare una figura regolare come triangolo, quadrato, pentagono, ecc. che mai i due membri non abbiano una distanza eguale fra loro, nè si veggano due membri, due braccia, due gambe di una stessa figura in iscorcio uguale, finalmente che nessun membro sia ripetuto, e se si mostra la parte esteriore della mano destra, bisogna far vedere la parte di dentro della sinistra, e si procuri mostrar sempre le parti più belle che sono generalmente tutte le giunture, cioè a dire, la spalla, il collo, il gomito, il polso. il fianco, il ginocchio, le gavolle, il dorso, il petto. Queste parti sono belle per due diverse ragioni: le estremità e le giunture sono molto gradevoli a vedere, perchè in esse si può mostrare molta espressione e scienza e le altre, come il dorso e il petto dell'uomo, sono le più grandi e le più belle per far venire in un gruppo una gran massa di quasi un medesimo colore molto gradevole, come è la carne, e per dare un grato riposo agli occhi, sia in chiaro, sia in oscuro.

IL DISEGNO IDEALIZZANTE.

Chi vuol dunque cercare la bellezza nel disegno consideri bene la forma caratteristica di ciascun corpo, e ne dia intelligenza chiara nella sua opera; e non si curi delle minuzie accidentali, senza però omettere cosa per quanto piccola sia, qualora serva alla costruzione del corpo. Quando dico minuzie accidentali intendo che per esempio se in un corpo adusto si trovasse per accidente un muscolo grosso, o rotondo, come nella natura può succedere per mezzo del frequente uso d'una tal parte, o per complessione o stato di salute della persona, il pit-

tore non deve imitarlo ma *deve anzi supporre che un tal uomo sia uniforme in tutte le sue parti, affinchè non s'interrompa l'intelligenza generale che vuol dare allo spettatore, della figura d'un uomo adusto.* Lo stesso è d'un uomo forte, leggero, grasso, giovane, vecchio. Semprecchè in un corpo d'un carattere determinato sarà qualche parte ancorchè bellissima per sè di forme, e di carattere diversa dal tutto o dalla maggior parte degli altri membri componenti il tutto, farà una mostruosità interrompendo l'idea generale del carattere di quel corpo.

MENGS CRITICO DEL CORREGGIO.

Il Coreggio dunque fu il primo che dipinse colla ragione di dilettare gli occhi ed i cuori dei riguardanti, e dispose tutte le parti dell'arte a questo scopo. Ma siccome ogni pittore nelle opere sue cerca prima di contentare sè stesso e ritratta nelle sue opere il proprio spirito; si può congetturare che il Coreggio fosse di una sensazione assai delicata, molto tenero di cuore ed amoroso e che le cose aspre fossero contrarie al suo genio: dimodochè se gli altri pittori illustri avevano operato per sodisfare alle loro menti e al loro intelletto; egli dipingeva secondo il suo cuore e per quelle sensazioni che da esso provenivano; onde riuscì in tutto il pittore delle Grazie.

Nessun pittore nè avanti di lui nè dopo arrivò a maneggiare meglio i pennelli; e particolarmente egli è stato impareggiabile nell'intelligenza del chiaroscuro, e in specie nella parte del rilievo; avendo saputo trovare facilmente quel mezzo tra lo stile forte, o tetro, ed il vago, o debole; fra quel piazzoso che facilmente degenera in piatto, o troppo poco rilevato, ed il troppo restringere dei lumi, e fare uno stile minuto, e tetro; ma nessuno mai meglio di lui unì le ombre coi lumi, ed intese la degradazione dei lumi, riflessando le ombre senza alcuna affettazione, come se fossero i corpi di vetro, e specchi.

Pare che il Coreggio considerasse che tutte le forme della natura non interrotte dall'artificio fossero curvilinee, siano convesse o concave, e che solamente variino nella loro grandezza e proporzione: onde egli fuggì tutti gli angoli e conseguente-

mente ancora tutte le minutezze, e seccaggini, nelle quali cadevano facilmente i pittori delle scuole antiche. Sicchè fuggendo tutte le linee diritte sceglieva quasi in tutti i casi le linee curve a dritto ed a rovescio come fa la linea S; forse perchè in questa considerava che vi fosse più grazia, avendo talvolta osservato che la differenza fra lo stile secco, e il bellissimo delle statue antiche, e quello di Michelangelo, consiste principalmente nell'essere i contorni e forma delle prime tutte composte di linee diritte e curve convesse, e quelle dell'ultimo di varie curve concave e convesse; il che fecero gli antichi e Michelangelo non già per una predilezione fondata su certo gusto, ossia capriccio, ma coll'imitazione del vero, e colla intelligenza dell'anatomia e struttura del corpo umano, dove la obliquità dei muscoli, e la varietà della loro posizione sulla tortuosità delle ossa, forma quella alternativa delle curve. Ora essendo che i corpi più carnosi e muscolosi hanno forme più convesse, e queste più grandi delle concave; all'incontro i gracili hanno minor convessità e le concavità più grandi; il Coreggio volentieri eleggeva la via di mezzo, senza però uscire dalla verità.

Non sarà facile determinare se l'intelligenza del chiaroscuro e l'imitazione del vero in questa parte lo conducesse alla cognizione delle forme ed alla intelligenza di queste nei contorni e nell'interiore di detti contorni; o pure se per altra via con immediato studio di questa parte essenziale della pittura giungesse a questa perfezione in cui si vedono le sue opere. Egli è certo che nessuno dopo Raffaello intese meglio la prospettiva la quale tanto contribuisce al disegno del nudo; e che nessuno fuori di Michelangelo, intese mai meglio del Coreggio le forme e costruzioni della figura umana.

È tanto inseparabile il chiaroscuro dal disegno che l'uno senza l'altro resta sempre imperfetto; poichè il disegno senza questa parte non può esprimere se non una specie di sezione parallela alla superficie su cui si dipinge; ma non mai esprimere le forme circoscritte da contorni. Il Coreggio unì sì bene quelle due parti che a guisa del vero sono perfettamente osservate nelle sue opere; e pare che sia impossibile che egli avesse potuto apprendere questa parte a tal perfezione, senza aver stu-

diato molto dal rilievo e dalla scultura; perocchè il vero, senza gli anteriori studi di questo, non dà tempo per imparare questa difficile parte; e appunto si sa del gran Michelangelo che egli modellava le sue figure in terra, o in cera; e poi da queste ritraeva le sue figure dipinte, come egli stesso attesta in una lettera al Varchi. Ed è certo che prima di Michelangelo non vi fu pittore, che avesse l'ardire di esprimere gli scorci, e l'entrare e l'uscire dei muscoli e delle forme dai mezzi alla circonferenza, come fece egli; colla quale cosa ha data una grandiosità ai suoi contorni che è stata poi inimitabile per tutti gli altri.

Ora poichè il modellare e l'imitare i modelli ha tanto contribuito alla grande intelligenza e grandiosità di stile a Michelangelo; non parrà strano che la bella intelligenza dei contorni e lo stile grandioso del Coreggio si attribuisca alla stessa origine; cioè all'aver modellato le sue figure e studiato il rilievo, sapendosi che egli si esercitò nella plastica come si è detto.

Oltre di quella parte di chiaroscuro che appartiene alla espressione delle forme, il Coreggio è stato superiore ad ogni altro gran pittore nel chiaroscuro generale, vale a dire nella disposizione dei lumi ed ombre e quella stessa degradazione che si osserva in una parte o figura, si vede anche in un quadro intiero; poichè sempre ha saputo distribuire talmente i lumi che vi resta solo un primo lume, un secondo, un terzo; e così degli scuri, perchè sono sempre variati, ma ora in forza, ora in grandezza, e talvolta solo per mezzo del valore dei colori, de' quali sono composti. Le opposizioni sono sempre trattate con soavità e mai non s'incontrano i maggiori chiari coi maggiori scuri senza che vi sia un mezzo che levi ad essi l'asprezza; oppure di lì vicino vi sarà altro oscuro maggiore. Inoltre pare che egli pensasse e considerasse che essendo i corpi nel vero di natura tale, che non ritengono tutti i raggi del lume che ricevono, ma che, riflettendone di nuovi per tutti i versi secondo la natura della superficie del corpo che riceve il lume; necessariamente dovevano restare abbagliate le piccole oscurità, che si trovano nelle masse dei corpi illuminati.

Il Coreggio ha inteso meravigliosamente la prospettiva aerea del chiaroscuro e dei colori senza l'affettazione di alcuni professori più moderni. Ma oltre la degradazione delle tinte si vede che aveva osservato che nel vero non solo si perdono le forze degli scuri; ma quasi maggiormente i lumi, e prima tutte le cose a misura della loro piccolezza; onde i contorni dovevano perdersi a poca distanza, gli ultimi termini dei corpi essendo puri punti che mai non si possono vedere perfettamente; e dei colori sapeva quale più o meno poteva perdersi nell'aria. Insomma tutto l'inganno che l'uomo può ricevere dalla pittura e il diletto insieme si può trovare nelle opere del Coreggio.

Il di lui colorito è in sè bellissimo; ma comparisce anche superiore a quel che è, mediante la perfetta degradazione delle tinte, l'amoroso, gustoso ed impastato modo di dipingere, il quale accresce a suoi semplicissimi colori un certo lucido, nel quale egli è stato singolarissimo: ed è certo che nelle opere del Coreggio non si può far decisione della eccellenza nella intelligenza delle forme, e nella uniformità di esse coi contorni del chiaroscuro, o del colorito, o del modo di penelleggiare, e di stendere il colore; poichè pare a chi bene considera, e conosce l'eccellenza di questo maestro, che egli fosse talmente in possesso di tutte queste parti, che nello stesso tempo, e nel semplice atto di porre il colore sulle sue tavole esprimesse tutte queste parti insieme, senza potersi distinguere a quale egli facesse maggior attenzione: frutto di un assiduo studio che riduce ad un abito di far bene.

Senza dubbio la unione di più parti è quella che distingue quei primi a maggiori maestri e dà alle opere loro un tal grazia od eccellenza, che li rende sempre inimitabili Questa parte singolare dell'arte la possederono solamente in sommo grado il divin Raffaello ed il graziosissimo Coreggio. *Questi ebbe maravigliosa facilità nell'esprimere in un sol punto tutti gli effetti apparenti e piacevoli della stessa natura*, il che eseguì coi suddetti mezzi. E benchè Tiziano fosse così gran maestro del colorito da meritare in questa parte il primo luogo per le tinte; non unì però mai al bel colorire quella degradazione che esprime le più delicate e

quasi insensibili forme; e si conosce ben chiaramente, che ciò contribuisce moltissimo alla imitazione del vero, e forse più che il bel colorire stesso, come vediamo in molte opere del Coreggio fatte a fresco, che si trovano in un tono di tinta pallido, e basso: e con tutto ciò non lasciano di trasportare a perfezione la mente del riguardante dalla idea del finto a quella del vero, che è il fine che si propone il pittore.

FRANCESCO MILIZIA

Oria d'Otranto 1725 — Roma 1799

« RIFLESSIONI ».

I. - Il primo effetto di tutte le belle arti del disegno è il piacere della vista; e in particolare il primo effetto della scultura è il piacere della vista per mezzo di effigie scolpite in marmo, bronzo, e in qualunque materia solida.

II. - Il piacere è un'impressione moderata che gli oggetti fanno nei nostri organi. Se l'impressione è troppo forte, come del sole mirato direttamente, ci disgusta; se troppo debole, come l'armonia del cielo da niuno ancor sentita, non si sente.

III. - Un piacere è più piacere a misura ch'è prodotto da un oggetto perfetto.

IV. - Perfetto è quello che non ha nè difetto, nè eccesso di quanto crediamo che debba contenere relativamente al suo destino.

V. - Questa perfezione ci deve essere evidente, cioè d'un significato facile: la fatica ci dispiace specialmente nel comprendere.

VI. - Perfetto riguardo alla vista e all'udito costituisce ciò che si dice bello.

VII. - La natura non ci presenta alcun individuo interamente bello: sempre noi scorgiamo anche nei più bei prodotti naturali qualche cosa di superfluo o di mancante. Vediamo però anche negli individui brutti qualche parte bella.

VIII. - *Scegliere le parti più belle, combinarle insieme, e formarne un tutto perfetto, o sia bello, si chiama bello ideale.* Si suol chiamare anche: imitare la bella natura; e questa frase è più chiara perchè in questa scelta niente è l'ideale, ma tutto è preso dalla natura, e a un di presso come il formento, e come tanti grani, e frutti, e fiori, ed erbe, che non si veggono più na-

turalmente come ci sono presentati dalla industria, la quale però dalla natura li ha ricavati tutti. Ella, la natura, è il magazzino inesauribile e sempre aperto, donde l'artista trae i soggetti che vuole esporre secondo le sue mire.

IX. - Lo studio dell'artista è la bella natura; e perciò le arti che hanno per iscopo la imitazione della bella natura, diconsi *belle arti*; e belle diconsi le loro produzioni, una Venere, un Satiro, un Apollo, i serpenti e i mostri ecc. quando ciascuno di questi oggetti, benchè taluni orrendi, contiene nè più nè meno di quello che deve avere confacente al suo uso.

X. - L'artista che imitasse la natura tale qual'è, mancherebbe interamente al suo scopo. Non vale tanta pena rappresentare quello che si ha di continuo sotto gli occhi. *Il vero pregio dell'arte è di esporre quello che non si vede mai riunito in un soggetto.* Perciò coloro, che si danno a copiare la mera natura sono detti naturalisti, e per quanta manifattura possono mettere in queste loro copie, non meritano certo applauso grande.

Talvolta sarebbero biasimevoli, e tanto maggiormente quanto più fedeli e più esatte riuscissero certe loro imitazioni. E chi potrebbe reggere all'aspetto di strazi e di mostri qualora fossero rappresentanti con tale naturalezza che comparissero veri? Se il Laocoonte spaventasse, cesserebbe subito di essere un prodotto delle belle arti, effetto delle quali ha da esser sempre il piacere in qualsiasi assunto di gioia o di tristezza, di maestà o di leggiadria, di amore o di sdegno: lo spavento non è diletto.

Dunque gli occhi dipinti al naturale, o di smalto o d'argento come talvolta usarono gli antichi nelle statue, fanno assai male. Peggio colorire tutta la scultura: una bella stampa vale più di una statua colorita.

Secondo questi principii parrebbe che i ritratti non fossero oggetto dell'artista. Il merito veramente non è grande se il ritratto è meramente ritratto; demerito se egli è contro la semplicità naturale; per avere del pregio deve entrare quanto più può nella bella natura; e vi può entrare benissimo se esprime la rassomiglianza del soggetto nel viso e ne fa, per così dire, l'elogio, e tutto il resto sia bella natura.

XI. - È falso dunque che le belle arti del disegno abbiano fra gli altri loro scopi quello della *illusione,* cioè d'ingannarci col far creder vero quanto ci presentano. Si è ingannato e si è illuso chi ha inventata o protetta questa illusione. E chi piange o ride alla più triste o gioconda produzione delle belle arti del disegno la più artisticamente ideata od eseguita? *Qualunque loro opera si ha da conoscere subito per una rappresentazione non della mera natura, ma della bella natura; non ha da essere illusione ma verisimiglianza.*

La verisimiglianza è nel fingere secondo il nostro modo di concepire: e noi concepiamo secondo quel che vediamo nella natura. Onde la verisimiglianza consiste nell'attribuire alla natura andamenti conformi alle sue leggi e alle sue facoltà note. E vi sarà il verisimile sempre che passi un accordo perfetto fra l'andamento della natura e il genio dell'artista affinchè sia lo stesso accordo fra le di lui opere e lo spettatore che sappia vederle.

XII. - Bella natura in ogni opera delle belle arti del Disegno e in ogni parte di qualsiasi opera: nelle forme, nelle proporzioni, negli accessori dei panneggiamenti, degli utensili, dell'architettura, del paesaggio, del campo, e nello scopo di tutte queste cose cioè nell'espressione. E' il lavoro dell'artista come quello del gioielliere che brillanta e lega gemme, le quali senza di lui non sarebbero che ricche bruttezze.

Orazio ingioiella con la penna, Fidia collo scalpello, Apelle e l'Urbinate col pennello.

XIII. - Le forme variano non solo secondo le diverse qualità dei soggetti, ma anche secondo le diverse circostanze nelle quali uno stesso soggetto si trova. Le forme di Apollo non possono esser quelle di Ercole; e in Ercole ancor passivo, non devono essere le medesime di quando è deificato. Di qualunque genere però sieno vogliono essere sempre scelte. Qui è necessaria la cognizione dell'anatomia esterna, ma senza che ne comparisca lo studio. Ella non è che un mezzo conducente ad un fine grande, che fra poco troveremo.

Nell'uomo, il più bell'oggetto dell'universo, la sua bellezza è nell'evidente apparenza delle sue buone qualità; nella salute

che si riconosce al colorito e alla forma dei suoi membri, specialmente del viso; nella forza, alla robustezza dei muscoli e delle ossa del petto, delle spalle e delle gambe agili; nella moderazione al portamento, al riposo delle attitudini, alla semplicità delle forme; nella tranquillità della fronte, nella prudenza che si enuncia cogli occhi.

Tutte queste parti sono più dilicate nella donna e più gentili.

XIV. - Le proporzioni consistono nelle differenti dimensioni degli oggetti paragonati fra loro; o sia nel rapporto, o nella convenienza delle parti fra loro e col tutto. Le proporzioni delle belle arti non sono le proporzioni matematiche.

L'unità, e la varietà producono l'euritmia e la simmetria.

L'euritmia divide per così dire l'oggetto in due: mette nel mezzo le parti uniche, la testa, il naso, la bocca, e di qua e di là in egual distanza quelle che sono replicate; gli occhi, gli orecchi, le braccia ecc. Ciò forma una specie d'equilibrio; che dà all'oggetto ordine, libertà, grazia.

La simmetria va più lungi; entra nel dettaglio delle parti, le paragona fra loro e col tutto, e presenta sotto uno stesso punto di vista, l'unità, la varietà, e il concerto piacevole di queste due qualità fra loro. È la simmetria il complesso dei rapporti.

Nelle opere dell'arte il gusto richiede perfezione d'euritmia e simmetria, non come sono gli oggetti nel tutto naturale, ma in un tutto scelto.

XV. - Il disegno è dunque l'arte di dare a ciascun oggetto la sua vera misura e proporzione, e di compire le forme con contorni diversi, per fissare le attitudini e l'espressioni di qualsiasi figura in qualunque caso. Studio immenso perchè la natura si diversifica all'infinito: conservare in ciascuna figura un'esatta apparenza di proporzioni in ogni diversità di mosse, di lontananze, di scorci; variare le proporzioni secondo il carattere de' soggetti; mantenere l'equilibrio in tutta la sorte di situazioni e movimenti; dare preponderazione dove occorre e cessazione di moto nè corpi non viventi; diversificare le attitudini, e conservarle sempre naturali; e mettere del contrasto e dell'opposizione nelle mosse, nelle arie di teste, nè portamenti, e senza

stento veruno; contornare leggermente con brio; esprimer molto con pochi tratti, ma senza secchezza e rozzezza, anzi con grazia e con eleganza, sicchè risultino carni morbide e sugose come carni, ma gradatamente dall'amabil delicatezza giovanile fino alla veneranda e orrenda vecchiaia, dalla gentil pastosità delle Veneri fino alla nerboruta musculatura degli Ercoli, e fino alla divinità degli Apolli: tutto ciò è Disegno; e tutto ciò non è che un mezzo.

XXIII. - I caratteri e le passioni costituiscono l'Espressione. *L'espressione è l'articolo più importante delle belle arti, perchè il loro fine è di eccitare idee e sentimenti*: e il mezzo è di esporre idee felici ed esprimerle bene. Le più mirabili invenzioni sarebbero vane se non si avesse la maniera di esprimerle. L'espressione in una composizione qualunque ha da rendere visibile l'interno più nascosto. Ogni figura deve sembrare aver vita, pensieri, sentimento, secondo il suo rispettivo carattere, e secondo l'impressione da cui in quella circostanza è colpita.

Effigiare per mezzo di alcuni tratti su picciol marmo o su poca tela, effigiare in grandi comparse oggetti che paiono viventi e sì attivi e sì belli che non mai o di rado si trovano riuniti nella società, è una delle invenzioni delle più onorevoli all'uomo. Le belle arti raccolgono tutte le bellezze, le fissano per sempre, e in una maniera sì gradevole, che non se ne sazia mai chi sa vederle. L'espressione fa dunque la metà del merito dell'artista, e più della metà ancora, s'egli sa il fine dell'espressione, e di tutte le belle arti.

Il primo che alle arti diede il nome di belle si accorse certamente che la loro essenza è di legare l'aggradevole all'utile.

L'essenza delle belle arti è di chiudere gli oggetti, che ci cadono sotto i sensi, in istato di agire su di noi con una energia particolare che ha la sua sorgente nel piacere. Una pittura non merita di passare per quadro, una casa non fa un pezzo d'architettura, nè un marmo una statua, se non quando l'opera dell'artista ha una bellezza tale che per mezzo del piacere attrae la nostra attenzione.

Le belle arti dunque cominciano dal dilettarci ma non si fermano là. Il loro diletto ha da esser fecondo d'utile e d'istru-

zione per renderci sempre migliori. Onde si può e si deve anzi stabilire per scopo generale di tutte le belle arti *l'utilità piacevole e facile.*

Nelle belle arti del disegno questa facilità di utile sarà per mezzo del diletto della vista. Il loro trionfo dunque sarà il consacrare l'incantesimo delle loro grazie ai due maggiori beni dell'uomo, alla *verità* e alla *virtù*. Ecco lo scopo finale, il grande scopo delle belle arti del disegno.

Senza di questo oggetto il Parnaso non sarebbe che vanità e seduzione. *Le belle arti col presentarci il perfetto ci han da rendere perfetti. Dandoci elleno il buon gusto, la scelta, l'ordine, ci preparano al nostro miglior essere. Sono una specie di truppe ausiliarie che ci portano alla virtù col rendercela bella, quanto brutto è il vizio per farcelo abbominevole. Elleno sono i soli mezzi per ispirare la passione generale del bene, rendendo la verità attiva e benefica.* Il bello è la gran molla del vero interesse morale. L'uomo formato dalle belle arti è d'una sensibilità depurata, per cui diviene d'una probità attiva, cioè un benefattore illuminato. Senza quest'ultimo fine elleno sono abusive o insipide; e per disgrazia lo sono state in gran parte; ma nol saranno più, e per non esserlo faranno parte della legislazione, la quale le farà andar sempre diritte al loro grande scopo.

L'ARCHITETTURA.

Fra tutte le arti quella che nelle sue produzioni si presenta più spesso e più voluminosamente agli sguardi d'ognuno, è l'arte di fabbricare, cui si è dato il nome d'architettura: parolone pompose significante *Scienza regina e direttrice di tutte le altre.* Io non so qual dominio questa regina eserciti sull'orologiaio, sul sarto, e molto meno sull'oratore, e sul poeta. Ella entra nelle belle arti per quella sua parte che è relativa alla bellezza. Per quello poi che spetta al suo meccanismo, ella rileva tutto dalla fisica, e chi dice fisica, dice matematiche, chimica, storia naturale, ecc.

Ma se l'architettura civile vuole per la sua bellezza essere ammessa tra le belle arti d'imitazione, bisogna che provi an-

ch'ella, al pari delle altre, la sua provenienza da qualche modello naturale, ch'ella si proponga d'imitare con abbellirlo.

. . . .

Gli ordini architettonici, che sono un complesso di colonna e di cornicione, sono i principali ornamenti dell'architettura, e i principali sostegni della fabbrica. Non possono essere che di tre spezie. 1) sodo o sia *dorico*, 2) delicato o *corintio*, 3) medio o sia *jonico*, per la semplice ragione che tre e non più sono le principali maniere di fabbricare. Questi ordini con tutte le loro pertinenze di porte, di finestre, di scale, di portici, di ringhiere ecc. provengono dalla primitiva costruzione di legno formata dagli uomini per loro ricovero. Pare dunque evidente, che la capanna sia il modello dell'architettura, e che avendo questa documentato un legittimo titolo d'imitazione, debba per giustizia essere ammessa tra le belle arti. Dunque al pari di tutte le altre è soggetta alle seguenti tre leggi fondamentali.

I. - Alla simmetria, la quale è un grato rapporto delle parti fra loro e col tutto, e fa, come si è detto, il complesso delle proporzioni.

II. - All'euritmia, ch'è l'uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali sieno tali e tante da un lato come dall'altro, e similmente disposte, affinchè tutto renda un'apparenza facile e bella.

Alla euritmia e alla simmetria si riferiscono l'unità, la varietà, l'ordine, la semplicità, i contrasti, la progressione dal più semplice al più ornato.

III. - Alla convenienza, che fa un giusto uso della simmetria e della euritmia, e di quella confacente relazione tra l'edificio e il suo destino, regolando così secondo le varie circostanze la mole, la forma, la sontuosità, la magnificenza, la mediocrità, la semplicità.

Ma poichè l'architettura è fondata sul necessario, siegue chiaramente:

I. - Che tutto il suo bello prenda il carattere della necessità stessa: tutto vi deve comparir necessario.

II. - Che gli ornati hanno da derivare dalla natura stessa dell'edificio e risultare dal suo bisogno. Niente ha perciò da

vedersi in una fabbrica, che non abbia il suo proprio ufficio, e che non sia parte integrante della fabbrica stessa.

III. - Quanto è in rappresentazione dev'essere in funzione.

IV. - Non si ha mai da far cosa, di cui non si possano rendere buone ragioni.

V. - Ragioni evidenti, perchè l'evidenza è il principal ingrediente del bello. E l'architettura non può avere altra bellezza che quella che nasce dal necessario: il necessario è facile ed evidente, nè mostra mai artifizio, nè voglia stentata d'ornare.

A questi principî certi, costanti, generali, inflessibili, provenienti tutti dalla ragione e all'essenza dell'architettura, ha da rimontar sempre chi vuol saper vedere le fabbriche. Egli domanderà ad ogni pezzo: chi sei tu? Che fai qua? Come adempisci al tuo dovere? Contribuisci tu niente alla comodità, alla solidità? Soddisfi tu meglio d'un altro che potrebbe essere in tua vece? Architettori di piedestalli, di pilastri, di frontespizi, di cartocci, di mascheroni ecc. il vostro partito men cattivo è il silenzio, e il migliore è il fare a rovescio di quello che fate.

Chi ha a cuore questi principii, cioè la ragione, non si lascia imporre dall'autorità, nè dalla celebrità, nè dalla corrente della consuetudine.

IRONIE SU S. PIETRO.

Ecco la reverenda fabbrica, la più grande e la più ricca dell'universo. Che ingegno slanciare nell'aria il Panteon, e farne una cupola con cupolino, con cupoletto, con cupolucce! Tutto ciò è stupendo. E stupendo è tutto l'esteriore mastino e tagliato in tante parti; e più stupenda la pianta di difficile comprensione, con navette che hanno un meschino rapporto colla navata; stupendi gli ordini insignificanti in quegli enormi massicci, e stupendissimi gli altri ornati triti e profusi senza discrezione. Dunque S. Paolo è più architettonico di S. Pietro. Dunque a tempo di Costantino, allora quando l'architettura era spenta, se ne sapeva di più che nel secolo della tanto trombeggiata risurrezione di tutto il bello e di tutto il buono sotto i Giulii e i Leoni, per mezzo di quel Michelangelo triplicemente divino.

Immensa è la piazza, e frattanto dov'è il punto di vista per la facciata, che sia in armonia con tutta la cupola?

LA REAZIONE CONTRO MICHELANGELO DI UN NEOCLASSICO... FEROCE.

È egli un Cristo, o un manigoldo che impugna fieramente la croce per farne chi sa che? Più cruda è la sua notomia. Pure è lodato da tanti e tanti che credono saper vedere, e stiman divino il Buonarroti.

In questo Cristo, nel Mosè, e in tutte le opere scolpite e dipinte, Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza anatomatica, che parve aver lavorato unicamente per l'anatomia: e per disgrazia egli non l'ha nè bene intesa, nè bene applicata. Le sue giunture sono poco svelte, le carni piene e di forme rotonde, i muscoli tutti uguali e nella figura e nelle mole, onde resta occultato ogni più bel movimento. Niun muscolo in riposo; difetto enorme. Tendini uguali, contorni aspramente serpeggianti, onde escono e non trovano la strada per rientrare. Che disegno dunque, e quali grazie? Come quegli eruditi che ammucchiano tutta la loro erudizione senza discernimento, e sanno tutto fuorchè eleganza e finezza, Michelangelo prese un mezzo pel fine; studiò molto l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell'arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì (chieggo umilmente perdono a tutti i suoi idolatri) riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello ch'è più osservabile, ammanierato, in quanto che le sue figure hanno costantemente una stessa maniera, e lo stesso carattere, così che vedutane una si sono viste tutte.

FRANCESCO ALGAROTTI

Venezia 1712 — Pisa 1764

CRITICA DELLA RIFORMA DELL'ARCHITETTURA DI FRA CARLO LODOLI. (1)

Lo spirito filosofico, che in questa nostra età ha fatto di così gran progressi ed ha penetrato in ogni parte del sapere, è divenuto in certa maniera censore delle belle arti, e segnatamente dell'Architettura. E come è della natura sua ricercare addentro le ragioni prime e investire i principî delle cose, ha preso a sottilmente esaminare i fondamenti dell'arte del fabbricare, e finalmente ha proposto quistioni, che non tendono a nulla meno che ad iscalzargli, e a mostrare ch'essa posa in falso. Autore di tal novità è un filosofo; da cui tanto più ha da temere la dottrina di Vitruvio, quanto che feconda d'immagini ha la fantasia, ha un certo suo modo di ragionare robusto insieme e accomodato alla moltitudine, sa maneggiare con gran destrezza le armi socratiche. Assai volte mi è avvenuto di udirlo a disputare sopra tale materia con non picciolo mio piacere e profitto: e tal volta ancora ho fatto, quanto era in me, di sciogliere i suoi dubbi per tenere in piedi un'arte, a cui niente farà dinanzi a' pensatori l'approvazione e l'autorità di tanti secoli, se fiancheggiata non si trova, e difesa dalla ragione. Ora per render conto a me medesimo di una così importante quistione, ho brevemente disteso la somma degli argomenti che soglionsi da lui proporre, e quasi lanciare contra all'Architettura, e insieme le soluzioni che vi ho credute le più convenienti.

La buona maniera di fabbricare, si fa egli a dire, ha da formare, ornare e mostrare. Tali parole interpretate da lui medesimo suonano nel volgar nostro, che niente ha da vedersi in

(1) Fra Carlo Lodoli (1690-1761) volle applicare all'architettura il severo razionalismo dei suoi tempi, reagendo al barocco.

una fabbrica che non abbia il suo proprio ufficio, e non sia parte integrante della fabbrica stessa, che dal necessario ha da risultare onninamente l'ornato, e non altro che affettazione e falsità sarà tutto quello che introdurranno nelle opere loro gli architetti di là dal fine, a cui nello edificare è veramente ordinato che sia. Secondo sì fatti principj non poche sono le pratiche più comuni da riprovarsi seguite così da moderni come dagli antichi. Il fare tra le altre la facciata di un tempio, che dentro sia di un ordine solo, compartita in due ordini; mentre la cornice dell'ordine di sotto mostra ed accusa un compartimento, che dentro realmente si trovasse; e viene con ciò ad accusare se medesima di falsità. Con molto più di ragione è da riprovarsi la cornice nello interiore delle fabbriche, o sia nei luoghi coperti; proprio ufficio della cornice essendo il gettar lontane dalla fabbrica le acque, difendere i muri, e le sottoposte colonne. I fastigj medesimamente delle porte e delle finestre dovranno da somiglianti luoghi sbandirsi, come del tutto inutili. Sono fatti anch'essi per difendere gli abitanti, e quelli ch'entrano in casa dalle pioggie e dalle nevi; e il farli in luogo coperto è lo stesso, che porli sotto l'ombrella standoti all'ombra. Nè già è da credere s'inducesse mai il Filosofo a menar buono, che punto si trovasse di bellezza là dove non si riscontri una qualche utilità. Ed egli a un bisogno si riderebbe di Cicerone, quando sostiene, che atteso la eleganza della forma, approvato sarebbesi il fastigio del tempio di Giove Capitolino, ancorchè posto al di su delle nuvole, dove non è certamente pericolo che piova. Quale è l'uomo di sana mente, mi pare di udirlo, che non si ridesse di colui, il quale si presentasse in mezzo al Foro rivestito di un'armatura, e fosse pur ella anche cesellata da un Cellini? Chi non si faria beffe di tale, che in Venezia nutrisse corsieri Inglesi, o gondolieri da regatta in terra ferma? Niuna cosa, egli insiste, metter si dee in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione; e con proprio vocabolo si ha da chiamare abuso tutto quello, che tanto o quanto si allontana da un tale principio, che è il fondamento vero, la pietra angolare, su cui ha da posar l'arte architettonica.

Di soverchio rigore potrà parere ai più una tale sentenza.

Ma per quanto austero ne' suoi principj parer ne possa il Filosofo; è pur forza confessare che insino a qui egli non si dilunga gran fatto dalla sana dottrina de' migliori architetti. Il Vignola nello interiore di S. Andrea di Pontemolle ha tolto alla cornice il gocciolatojo ed il fregio, non vi lasciando che il solo architrave, dove impostare la volta. Il Palladio non ha mai posto nelle facciate dei tempi due ordini uno sopra l'altro, ma tali ha sempre usato di farle da potersi quasi leggere nella fronte dello edifizio come e' sia costruito al di dentro. E lo stesso accuratissimo autore nel capitolo degli abusi dà singolarmente taccia a coloro che per voler dare alle loro opere maggior garbo e un certo che di pittoresco, si dipartivano dalla strettezza delle regole; a coloro, che come dice il Vasari, *andavano dietro più alla grazia che alla misura*. Il nudare gli edifizj di buona parte de' loro ornamenti, quando inutili, fu ancora predicato da altri, che sopra l'Architettura hanno in questi ultimi tempi più sottilmente ragionato: e in fine egli è un certo raffinamento o raddrizzamento, che dire il vogliamo, della dottrina stessa di Vitruvio, il quale lasciò scritto non doversi per conto niuno nelle immagini rappresentar quello che non può stare colla verità.

Ma qui non ristà la cosa. Fermo il Filosofo in quel suo fondamentale principio, che la buona Architettura ha da formare ornare e mostrare, e che in essa lo stesso ha da essere la funzione e la rappresentazione, egli procede co' suoi argomenti più là; e ne ricava una troppo terribile conseguenza. Questa si è di dover condannare non questa o quella parte; ma tutti insieme gli edifizj così moderni come antichi, e quelli singolarmente che hanno il maggior vanto di bellezza, e sono decantati come gli esemplari dell'arte. Di pietra sono essi fabbricati; e mostrano essere di legname; le colonne figurano travi in piedi che sostentino la fabbrica, la cornice lo sporto del comignolo di esse, e l'abuso va così innanzi, che tanto più belli si reputano gli edifizi di pietra, quanto più rappresentino in ogni loro parte e membratura, con ogni maggior esattezza e somiglianza le opere di legno. Abuso veramente dice egli il più solenne di quanti

immaginare si potessero giammai e che per essere da così lungo tempo radicato nelle menti degli uomini, conviene adoperare per isterparnelo, ogni maggiore sforzo della ragione. Ben lontano che la funzione e la rappresentazione sieno negli edifizj una sola e stessa cosa; esse vi si trovano nella contraddizione la più manifesta. Per che ragione la pietra non rappresenta ella la pietra, il legno il legno, ogni materia se medesima, e non altra? Tutto al contrario per appunto di quanto si pratica e si insegna, tale esser dovrebbe l'Architettura, quale si conviene alle qualità caratteristiche, alla pieghevolezza o rigidità delle parti componenti, a gradi di forza resistente alla propria essenza, in una parola alla natura della materia che vien posta in opera. Cosicchè diversa essendo formalmente la natura del legno dalla natura della pietra diverse eziandio hanno da esser le forme, che nella costruzione della fabbrica tu darai al legno, e diverse quelle che alla pietra. Niente vi ha di più assurdo, egli aggiunge, quanto il far sì, che una materia non significhi se stessa ma ne debba significare un'altra. Cotesto è un porre la maschera, anzi un continuo mentire che tu fai. Dal che gli screpuli delle fabbriche, le crepature, le rovine: quasi una manifesta funzione del torto che vien fatto del continuo alla verità. I quali disordini già non si vedrebbono, se da quanto richiede la propria essenza e la indole della materia se ne ricavassero le forme, la costruzione, l'ornato. Si giungerà solamente in tal modo a fabbricare con vera ragione architettonica: cioè dall'essere la materia conformata in ogni sua parte secondo la indole e la cura sua, ne risulterà nelle fabbriche legittima armonia, e perfetta solidità. Ed ecco il forte argomento, l'ariete del filosofo conchè egli urta impetuosamente, e quasi d'un colpo tutta la moderna intende di rovesciare e la antica architettura. *Alle quali sostituirà quando che sia una architettura sua propria, omogenea alla materia, ingenua, sincera, fondata sulla ragion vera delle cose, per cui salde si manterranno le fabbriche, intere e in un fiore di lunghissima e quasi che eterna giovanezza.*

Oh qui ci convien dire che egli si diparta in tutto dalla dottrina di Vitruvio, e di quanti architetti fur mai. L'architettura dicono tutti a una voce è a similitudine delle altre arti, imi-

tatrice anch'essa della natura. Gli uomini offesi dalle pioggie, dai venti, dal caldo e dal gelo, rivolgervi dovettero la mente per naturale istinto, a cercare come ripararsene; e in ciò posero i primi loro pensieri. Incominciarono dunque, servendosi degli alberi che offriva loro la terra a farsi dei coperti sotto a cui difendersi dalle ingiurie del cielo: e quegli alberi, crescendo poi l'arte e l'ingegno, gli andarono a poco a poco conformando in abitazioni, in capanne, in case secondo il bisogno più o meno grandi ed agiate. Gli architetti che vennero ne' tempi appresso, quando la società civile fu più formata ed adulta, avvisarono di fare più stabili e durevoli le opere loro; così però che la struttura non perdettero mai di vista delle abitazioni primiere, che sodisfaceva in ogni sua parte agli usi e alle comodità dell'uomo. E benchè i loro edifizj gli costruissero di pietra, ne fecero nondimeno tutte le parti in modo che fossero come dimostratrici di quello che si vedrebbe quando l'opera fosse di legname. E l'origine si è quella, e il progresso della maniera del fabbricare, che dagli Egizj presero i Greci, e la trasmisero molto più raffinata a noi, e seguita trovasi da' Cinesi, dagli Arabi, dagli Americani, da tutte insomma le nazioni del mondo.

Ora questo vuolsi esaminare se fosse ben fatto o no; e se piuttosto che ritenere negli edifizj le forme del legno, gli architetti dovessero dipoi lasciarle del tutto da banda, e sostituirvi quelle particolari forme che proprie fossero alla natura delle altre materie, che si vennero di mano in mano a mettere in opere.

Due cose principalmente chiamano a se l'attenzione in qualsivoglia edifizio; la solidità intrinseca e la bellezza che apparisce al di fuori. Quanto alla solidità, non può cader dubbio che a pigliare unicamente non si abbia in considerazione la qualità della materia, onde costruir si vuole la fabbrica. Varie sono le forze di che vanno fornite le varie sorte della pietra o del legno; e maggiore o minore è lo sforzo, che hanno esse da fare secondo il più o il meno del carico che hanno da reggere. Grandissima è la differenza che corre tra il macigno e il granito, tra la pietra viva e la cotta, tra il pioppo e il larice. Nel legno la forza, ch'esso ha di resistenza, è appresso a poco

proporzionale al suo peso, come asserì l'Alberti, e come le esperienze dimostrano, che per ispezzar varie forze di legno furono sottilmente prese con la macchina divulsoria. E medesimamente la pietra vogliono, che quanto è più grave tanto sia ancora più salda. A tutto questo si dovrà nel fabbricare diligentemente attendere variando secondo le occorrenze proporzioni e misure, dando a' varj pezzi della pietra o del legno quelle dimensioni, quelle particolari forme che a fare l'ufficio loro più si convengono, onde non si prodigalizzi la materia con danno di chi spende, o soverchiamente non si risparmi con pericolo; e l'uno e l'altro con vergogna dell'Architetto. E ben pare che da' buoni maestri ciò sia stato non solamente avvertito, ma posto anche in pratica. Quante fabbriche in effetto innalzate in Italia, in Grecia, e in Egitto in tempi da' nostri remotissimi non si rimangono ancora in piedi? Facendo pur fede che le rovine nelle fabbriche di oggigiorno non sono altrimenti originate da uno interno vizio che risiegga ne' principj dell'arte, ma soltanto dalla imperizia degli artefici. Nè è da farsene maraviglia, da che molti sono gli operai, giusta il detto di quel Savio, e pochi gli architetti.

Ma per quanto si spetta alla bellezza che apparisce al di fuori e all'ornato, per qual ragione non si ha egli da variare secondo le differenti materie che si compongono in opera, ma si ha da ricavare da una materia sola; e per qual ragione tal materia ha ella da essere il legno? Gli uomini, è vero, incominciarono a fabbricare col legno, perchè più facile era il mettere in opera una tal materia che qualunque altra, perchè l'aveano più alle mani. Ma finalmente in qual parte di mondo trovansi le case fabbricate di mano della Natura, che gli architetti debbano pigliare come archetipo, come esempio da imitare? In quella guisa che trovansi da per tutto gli uomini e le passioni, gli uni usciti di mano dalla Natura, le altre da essa Natura infuse nell'uomo, che possono a tutta sicurtà essere studiate e imitate dagli statuarj, da' pittori, da' poeti, da' musici? Dove sono in una parola tali case della Natura medesima ordinate, le quali di qualunque materia sieno costruite, dimostrino sem-

pre l'opera come se fosse di legname, e servir possano di regola infallibile, e di scorta agli Architetti?

Egli è certo che l'Architettura è di un altro ordine, che non è la Poesia, la Pittura, e la Musica, le quali hanno dinanzi il bello esemplificato; ed essa non l'ha. Quelle non hanno in certa maniera che ad aprir gli occhi, contemplare gli oggetti che sono loro dattorno, e sopra quelli formare un sistema d'imitazione. L'Architettura al contrario dee levarsi in alto coll'intelletto, e derivare un sistema d'imitazione dalle idee delle cose più universali e più lontane dalla vista dell'uomo: e quasi che con giusta ragione dir si potrebbe, che tra le arti ella tiene quel luogo che tiene tra le scienze la Metafisica. Ma qualunque il modo con che ella procede, sia diverso dal modo con che procedono le altre; la perfezione sua sta in quello che sta la perfezione delle altre tutte. *E ciò è che nelle sue produzioni ci sia varietà ed unità;* così che l'animo di chi vede nè sia ricondotto sempre alle medesime cose, onde si genera sazietà, nè distratto in diverse, onde confusione; ma risenta quel diletto che dallo scorgere negli oggetti che gli si presentano novità ed ordine, ha necessariamente da nascere; perfezione che ravvisano i filosofi nelle opere della Natura madre primiera e sovrana maestra d'ogni materia d'arte.

DAL «SAGGIO SULLA PITTURA»: L'INVENZIONE.

Siccome i preparativi tutti del capitano hanno per fine ultimo di venire a giornata e di vincere; *così a bene inventare, tende ogni studio del pittore*: e gli studj toccati sinora saranno quasi altrettante ale, che il potranno levare in alto, quando egli sarà atto a spiegare da sè il volo, e a produrre nel suo. *È la invenzione un ritrovamento di cose verosimili adattate al soggetto che si vuole esprimere, e di cose le più scelte e le più capaci ad eccitare in altrui maraviglia, e diletto;* in virtù delle quali, bene eseguite che siano, avvisa lo spettatore di vedere non una immagine della cosa, ma la cosa essa medesima nella maggior sua bellezza e perfezione. Abbiam detto cose verosimili, non vere; poichè la probabilità, o verisimiglianza è la verità reale delle arti fantastiche, poichè del naturalista è uffizio, come

pure è dello storico, ritrarre gli obbietti ch'egli ha innanzi, e rappresentarli quali essi sono, con quei difetti e con quelle imperfezioni, a cui vanno soggetti i particolari, e gl'individui. Laddove il pittore idealista, che è il vero pittore, è simile al poeta, imita non ritrae; vale a dire finge con la fantasia, e rappresenta gli obbietti quali esser dovrebbono con quella perfezione, che conviene all'universale e all'archetipo. *Ogni cosa è natura, dice della poesia uno scrittore Inglese, e lo stesso è da dirsi della pittura; ma una natura ridotta a perfezione ed a metodo.* Di modo che l'azione innalzata a quanto vi ha di più scelto e peregrino in ogni sua particolarità e circostanza, benchè in fatti potesse avvenire, non sarà però avvenuta mai, quale la finge il pittore e la rappresenta: siccome la pietà di Enea, la collera di Achille sono verosimili non veri; tanto sono cose perfette. E sì la poesia, che altro non vuol dire che invenzione, è più filosofica, più istruttiva, è più bella della storia.

Oltre al comporre insieme in una azione quanto vi ha di più scelto e di più bello, in moltissime altre cose vanno del pari, quanto alla invenzione, la pittura e la poesia, che ben meritano il titolo di arti sorelle. Tantochè una muta poesia fu denominata la pittura, e una pittura parlante la poesia. In un punto però differiscono di non lieve importanza: ed è questo; che il poeta, rappresentando la sua favola, racconta quello che è avvenuto innanzi, prepara quello che è per avvenire dipoi, trapassa per tutti i gradi dell'azione, e si vale, ad operar nell'uditore i più grandi effetti, della successione del tempo; e il pittore all'incontro privo di tanti ajuti trovasi confinato nel rappresentar la sua favola ad un momento solo dell'azione. Se non che qual momento è cotesto? Momento in cui può recare dinanzi all'occhio dello spettatore mille obbietti in una volta, momento ricco delle più belle circostanze, che accompagnano l'azione, momento equivalente al successivo lavoro del poeta.

Quando uno toglie a rappresentare un'azione, storia o favola ch'ella sia, conviene che leggendo i libri che ne trattano, s'imprima ben nella mente le particolarità tutte di quelle, i personaggi che vi ebbero parte, gli effetti che dovettero animarla, il luogo e il tempo in ch'ella avvenne.

Concepitala nell'anima quale viene descritta, egli ha poi in certo modo da ricrearla seguendo la strada indicata poc'anzi, immaginando nel vero ciò che può accadere di più mirabile, e rivestendo il soggetto di quelle circostanze e di quelle azioni accessorie, che lo rendano più evidente, più patetico, più nobile, e mostrino il potere della inventrice facoltà. E tutto vuol essere governato in modo, che per quanto accendere si possa la fantasia del pittore, non dee la mano correr sì, che non ubbidisca sempre all'intelletto. Niente di troppo volgare o di basso ha da trovar luogo in uno argomento dignitoso ed altro; nel che peccarono talvolta anche di gran maestri, quali sono il Zampieri, e il Pussino.

Una sola sia l'azione, uno il luogo, uno il tempo, troppo essendo da condannarsi l'abuso di coloro, che simili agli scrittori del Teatro Cinese, o dello Spagnuolo, rappresentano in un quadro varie azioni, e sì ti fanno la vita di un personaggio.

Ma troppo grossolani sono per avventura simili errori, perchè vi debbano presentemente cadere i maestri di pittura. Più sottili considerazioni merita il tempo, e la cultura di questa nostra età: come sarebbe che non solamente belli per se, ed anche convenienti siano gli episodj introdotti nel dramma del quadro, a maggior pienezza e ornamento di esso; ma vi siano necessarj. I giochi celebrati in Sicilia alla tomba di Anchise hanno in se maggior varietà e più causa di diletto, che non han quelli, che alla tomba di Patroclo furono prima celebrati sotto alle mura di Troja. Le arme fabbricate da Vulcano ad Enea, se non sono di migliore tempra, sono però più artifiziosamente cesellate di quelle, che più secoli addietro avea lo stesso Iddio fabbricate ad Achille. Pur nondimeno dinanzi agli occhi de' conoscitori più belli sono i giochi, più belle sono le armi di Omero che di Virgilio; perchè così gli uni come le altre sono più necessari nella Iliade, che nell'Eneide non sono. Ogni parte dee aver ordine a corrispondenza col tutto insieme: nella varietà ha da regnare la unità, nel che sta la bellezza; ed è il precetto fondamentale di tutte le arti, che hanno per obbietto l'imitar le opere della natura.

G. LOUIS DAVID

Parigi 1748 — Bruxelles 1825

PENSIERI.

— Quando si fa un quadro si può cambiare il modello perchè in questo caso si cerca di accordare delle belle parti: ma quando un allievo si esercita, è necessario che si abitui all'esattezza e rispetti il modello.

— Siate dapprima veri e poi nobili.

— Io conosco pittori che non sanno copiare gli uomini e che pretendono salire al cielo per ivi dipingere degli dei.

— Ve ne sono alcuni i quali, volendo dipingere il modello, fanno un'opera più brutta di quello, ed altri i quali volendo elevarsi al di sopra del modello, disegnano macchinalmente.

— Non è difficile disegnare ad idea, tanto bene che male; ma ciò che è difficile è di fare bene e naturale seguendo il modello. — Quando non si ama la natura la si fa vile e triviale.

— Si può studiare i grandi maestri; ma è la natura sola e non i maestri che noi dobbiamo seguire: solo seguendola noi faremo bene quanto essi.

— Colui che è manierato, non saprebbe veder chiaro alla presenza del modello.

— Perchè tanto spesso ci si trova in imbarazzo? Perchè non si vuol cedere alla natura ma seguire la propria testa e le proprie idee del mestiere.

— Io amo ciò che si chiama « lo stile » ma non amo la « maniera ».

— Bisogna studiare le bellezze dell'antico per trovare le stesse bellezze nel modello; ma bisogna seguire lo spirito del modello per renderlo bene sotto la scorta dell'antico.

— I buoni pittori colgono i felici momenti del modello, i cattivi prendono i momenti infelici.

— Non bisogna esser manierati tanto nelle tinte quanto nelle forme.

— Come è difficile trasformare una cosa da cattiva in buona, così se una cosa è buona, difficilmente si muterà in cattiva. Quando si sa dunque disegnare, l'applicarsi al colorito non fa perder nulla al disegno.

— Nelle arti chi fa bene è bravo.

— L'ingegno è il nemico del genio.

— Per un pittore, un'idea non è che un'intenzione ed un progetto vago, sinchè col mezzo d'una esecuzione sicura e sapiente l'artista non abbia potuto darle forma e renderla comprensibile e sensibile ad un tempo.

Vi sono alcuni che hanno idee felicissime ma è loro impossibile rappresentarle: evidentemente è come se non le avessero.

Così, non ostante l'opinione della gente di spirito, è certo che un pittore come Masaccio, ad esempio, che non ha fatto altro che degli eccellenti studi dipinti e dei ritratti, era realmente un pittore più grande, un artista più alto che una folla di compositori su misura come Vasari e molti altri.

ANTONIO CANOVA

Possagno 1757 — Venezia 1822

Marchese Antonio Canova a Quatremère de Quincy.

Londra, 9 Novembre 1815.

Ho veduto i marmi di Grecia. Dei bassorilievi già voi ed io ne avevamo un'idea dalle stampe, da qualche gesso e da qualche pezzo di marmo ancora; ma delle figure in grande nelle quali l'artista può far mostra del vero suo sapere, non ne sapevamo nulla.

Se è vero che queste siano opere di Fidia, o ch'egli vi abbia posto mano per ultimarle, esse mostrano chiaramente che i grandi maestri erano i veri imitatori della bella natura.

Niente avevano d'affettato, niente di esagerato, niente di duro, niente di quelle parti che si chiamerebbero di convenzione o geometriche. Concludo dunque che tante e tante statue che noi abbiamo con quelle parti esagerate e di convenzione, devono essere copie fatte da quei tanti scultori che copiavano le belle opere greche per ispedirle a Roma.

Le opere dunque di Fidia *sono vera carne, cioè bella natura*: carne è il « Mercurio » senza braccia di Belvedere, carne è il « Torso », carne il « Gladiatore combattente », carne le tante copie del « Satiro » di Prassitele; carne il « Cupido » di cui si trovano frammenti dappertutto, carne la « Venere » ed una « Venere » poi, di questo Museo, è carne vera, vera del tutto: così sono due « Satiri » minori del naturale ecc.

Devo confessarti, caro amico, che l'aver veduto queste belle cose ha solleticato il mio amor proprio perchè sempre io sono stato del sentimento che i grandi Maestri avessero dovuto operare in questo modo e non altrimenti.

Non crediate che lo stile dei bassorilievi inferiori del tempio di Minerva siano altrimenti: chè tutti hanno le buone forme

e la carnosità, perchè sempre gli uomini sono stati composti di carne flessibile e non di bronzo!

Marchese Antonio Canova
al Conte Leopoldo Cicognara, a Venezia.

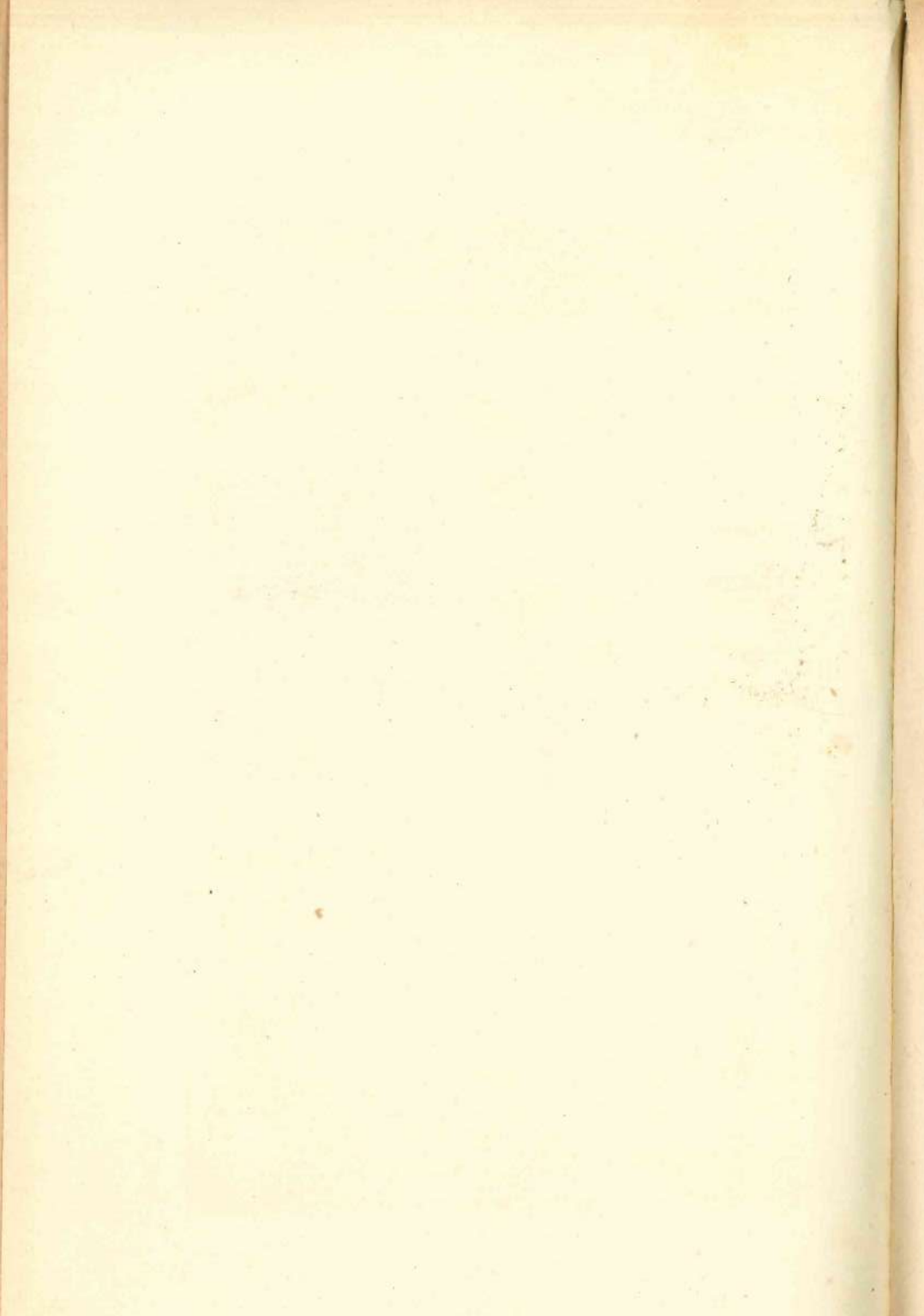
Roma, 31 Maggio 1819

Alla cara vostra del 23 spirante. Vi mando per la presente la sagoma del Vaso che fu eletta dal nostro d'Este, e che fu tolta dal Borghesiano, che voi già conoscete. Gli ornati possono essere i medesimi, ad eccezione dei fogliami di vite sotto alla cimasa, dove io non farei nulla. Per le quattro maschere si è pensato il d'Este di sostituire a quelle Bacchiche, le teste di Giove, Giunone, Minerva e Marte. Le altre quattro eleggetele voi. Col mezzo di Hayez vi manderò anche un calco del disegno del bassorilievo, rappresentante le nozze di Alessandro e Rossane, che potrete vedere nelle stampe della Scuola Italica, e che io ho cercato di far accomodare con gentilezza, per adattarlo alla forma del vaso.

Alla domanda che mi fate sui motivi degli strati di vario colore nei gessi, rispondo che ciò avviene sempre nelle forme che si dicono « perse », perchè nello sformar che si fa il gesso, si distruggono. Questa forma persa, adunque, suol farsi dal modello di creta, il quale viene coperto primieramente da uno strato, o intonacato leggero di gesso rossigno, sovra di cui poscia si stende e s'ingrossa il rimanente della forma, con altro gesso bianco. Fatto ciò, si riempie, come voi ben sapete, questa forma da cui vien tolta la creta (che più non esiste dopo essa), si riempie, dico, di gesso per cavarne l'impronta; al qual effetto si manda in pezzi la stessa forma esteriore che lo riveste e quando gli scarpelli del formatore arrivano all'ultimo strato o intonacato rossigno, di cui si è detto più sopra, è segno che la superficie del gesso, che sta sotto, non è lontana, e conviene quindi procedere con cautela e avvedutezza, onde non offendere e straziare imprudentemente il sottoposto getto, che viene appunto circondato da questo intonaco primo; che si stese sulla creta quando si fece la forma.

I Greci rappresentarono la Pace sotto varie forme, e sotto

TAV. III.

LE PARCHE: Gruppo di Fidia

varie forme similmente, trovasi espressa nelle monete romane, donde sonosi tratti gli emblemi, di cui va insignita la mia Statua. Voi potete vederla ora assisa ora impiedi, con diadema e senza diadema, alata e senz'ali, col serpe appiedi verso cui abbassa il caduceo che tiene nella sinistra. Vedesi appoggiata ad una colonna coll'asta o scettro dei numi, e rampollo d'ulivo. Combinando questi diversi attributi, io pensai di rappresentarla in piedi e alata, e premente coll'un de' piedi uno squamoso serpe, seguendo l'esempio e il tipo specialmente di una medaglia di Claudio. Il caduceo l'ho scolpito sul rocchio di colonna, a cui la dea appoggia il braccio destro, e su di esso similmente furono incise diverse Paci dalla Russia concluse. Il diadema che le cinge il capo, vedesi anche nelle medaglie di Augusto; e in quelle di Claudio e di Vespasiano, fra le altre il caduceo. L'Eckel, « De doctrina nummorum » (vol. VI pag. 236) parla di quella di Claudio col tipo *pacis augustae*, e ne fa lunga discussione e spiega il serpente per il simbolo della prosperità delle arti, ecc. laddove l'Agostini lo prende per il simbolo della guerra. In qualunque modo sia mi pare che i simboli da me attribuiti alla Pace, abbiano autorevole giustificazione dall'esempio degli antichi.

Spero che prima che diate alla stampa il testo del vostro terzo volume, avrete la bontà di farmi leggere la parte che mi tocca, e che io non vorrei fosse troppo generosa, e benigna e onorevole, perchè io so che mi amate troppo, e che potete per eccesso di affezione lasciarvi indurre in qualche illusione. Scusate la delicatezza mia, figlia di quella fiducia che ho nel candor vostro e nella vostra insigne benevolenza.

Mille rispetti.....

Marchese Antonio Canova

al Signor Conte Leopoldo Cicognara, a Venezia.

Roma, 25 Febbraio 1815

Il corriere Gavardina vi consegnerà il Capitolo sopra di Michelangelo, che io lessi e rilessi con piacere indescrivibile, infinito. Mi pare cosa ammirabile e degna solo di Voi, che maneggiate l'argomento difficile con un criterio, con un giudizio

da vero maestro. Tutto vi è saviamente, profondamente esaminato e discusso: tutto fiancheggiato ad ogni passo dalla ragione e dal buon senso, che non vi lasciano por piede in fallo. Sviluppate stupendamente le circostanze straordinarie che favorirono immensamente e meravigliosamente tanta esaltazione di quel sommo ingegno, e non lasciate desiderar nulla di meglio su questo articolo. Pure, giacchè l'obbligo di amico vero m'impone dirvi qualche cosa di più, mi permetterò di farvi due o tre brevissime riflessioni. Alla pagina 19, parlando del Bacco semibriaco con un Satiretto, lo applaudite come opera d'una maestrevole eccellenza; confesso che questa è la più comune opinione, ma io oserei pensar altrimenti e dire che la mi pare opera non degna di un tanto uomo, per la mancanza di stile, di buone forme; soprattutto d'insieme: difetti, a senso mio, non comprensibili certamente dall'attitudine del soggetto, rappresentato come briaco; perchè gli antichi solevano costantemente unire e stile e forme e insieme a tutt'i Bacchi anche briachi, facendoli sostenere da qualche Satiro o Sileno.

Non saprei poi cosa intendere per ciò che voi appellate in Michelangelo « Scienza anatomica ». A me sembra ch'egli abbia eletto espressamente delle mosse contorte e convulse, specialmente nelle braccia, atteggiate a foggia di zeta, per aver campo di esprimere e scolpire le parti e i muscoli più rilevati, pronunciandoli con violenza più che naturale. A ciò che voi dite che il Torso di Belvedere ha servito di studio e di esempio a Michelangelo, io aggiungerei che il Gruppo d'Ercole con Anteo nel cortile Pitti a Firenze gli abbia mostrato e indicato più chiaramente il cammino; ma lo studio di quelle forme era poi sempre subordinato al genio e senso particolare del Buonarroti, il quale si è valuto costantemente delle opere antiche per modellare sullo stile suo proprio, per imprimere nelle produzioni sue quel carattere gonfio e alterato, ch'era il suo elemento. Per conoscere poi la linea di separazione fra lo stile di lui e quello degli antichi, più che al ristauro del Fiume ,io mi appellerei alle gambe antiche dell'Ercole di Glicone, dove si vede veramente la forza e le squadrature, non il gonfio solamente. La differenza è palpabile e salta agli occhi ad ogni idiota nell'arte. Ma questi

miei dubbi sieno affidati all'orecchio di un amico cordiale, al quale mi permetto di manifestarli, perchè lo considero come un altro me stesso. E scusate la franchezza mia e fatene quel discreto uso che voi ne volete.

. . . .

Marchese Antonio Canova
al Signor Abate Melchior Cesarotti, a Padova.

Roma, 8 Febbraio 1794

Cosa dirà Lei che io vengo ad importunarla con questa lettera? Ma ella me lo perdonerà, sono certo, subito che saprà ch'è il cuore che mi comanda di farlo assolutamente, malgrado la ripugnanza che tengo allo scrivere. Il Suo Omero, e le sue Note esigono da me che le protesti la più viva riconoscenza; le sue Poesie mi rapiscono come cose sublimi, *le sue Note mi confermano sempre più a bravare le prevenzioni e a stimare soltanto quelle cose che realmente e ragionevolmente sono stimabili.*

Ella mi dirà ch'è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue opere. È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere e perciò ora ho ascoltati per la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero, *i quali sono per me come sacramento di Confermazione contro il pregiudizio.* Ella sa molto bene che quando si trovano nei grand'uomini delle idee che secondano quelle del piccolo, il piccolo prende coraggio. Non voglio più a lungo abusarmi de' suoi preziosi momenti; mi basta soltanto ch'Ella creda che la mia anima non può trattenersi di esserle bene spesso vicina e di farla soggetto de' suoi discorsi più che le è possibile. E pieno di vera ammirazione e rispetto, mi do l'onore di dirmi...

LEOPOLDO CICOGNARA

Ferrara 1767 — Venezia 1834

CANOVA.

Abbiamo veduto come dopo aver egli conosciuto la via fallace dei suoi contemporanei, prendesse da se stesso la saggia risoluzione di gettarsi interamente in braccio alla più ingenua imitazione della natura, e ciò fece talmente che i primi ad osservare le opere sue giovanili credettero che fossero da lui state modellate sul naturale, come talor fanno gli artisti per conservar reminiscenza a oggetto di studio, di qualche bella parte del corpo umano.

Ma accortosi poi che tra quell'imitazione e le opere dell'antichità eravi distanza grandissima, per l'assoluta mancanza dell'ideale, cominciò allora ad esaminare la natura in confronto dell'antico, e pose ogni studio per conoscere sotto quali relazioni di verità e di ideale essi avevano fatto quella bellissima scelta di parti e di insieme che non si intendeva ormai più nella scuola moderna.

Non fu che tagliando cadaveri, esaminando ogni corpo vivo in tutti i suoi elementi, e confrontando le più minute osservazioni del naturale con le più belle opere dell'antichità, che giunse a disvelare pazientemnete quelle impercettibili, quasi direbbonsi, convenzioni, per le quali col celare molte minute particolarità e dar risalto soltanto a poche essenziali membrature nei tendini, nelle ossa e nei muscoli principali, s'accorse che rimanevano tanto raddolciti i passaggi, senza un eccessivo abuso di linee rientranti e di convessità: cosicchè gli riuscì di esprimere quel facile difficilissimo, in che tutto consiste il magistero più sublime dello scultore, senza la minima ostentazione dell'arte.

. . . .

Ognun vede che l'arte procedendo graduatamente per mezzo dello studio della natura (e fra gli studi della natura essendo importantissimo quello dell'anatomia) vi fu taluno che in ogni età volle far pompa dell'arte e della scienza piuttosto che del bello e del naturale: e ciò anche nel ricopiare dall'antico le cose più classiche, ove pure la scienza anatomica aveva guidato la mano e lo scarpello dell'artefice: e quindi non ebbesi sempre la cura di accortamente celare la dottrina, nello stesso modo che le ossa ed i muscoli si celano dalla natura sotto il velame degli integumenti esteriori, lasciando vedere, e non vedere le minute parti.

Dalla qual cosa ne venne che in maggior rarità e preziosità salirono le opere degli scarpelli veramente originali che possono dirsi rappresentare la vera carne nelle quali non trovasi rientramenti troppo esagerati nè tante simmetriche disposizioni di parti eguali, di equidistanze nei rigonfiamenti dei muscoli, ma tutto vi appare come nella natura, con sobrio e finissimo magistero.

Esaminò Canova la Venere Medicea, l'Apollo, il fragmento di Aiace e di Patroclo, il Torso, il Gladiatore, il Marte in riposo, il Fauno, l'Apolline, l'Amore che tende l'arco; e riconobbe dagli oggetti recentemente divelti e trasportati in Inghilterra dal Partenone, quali fossero senza dubbio opere di Fidia, e quanto semplice, facile, grandioso, e carnoso sopra tutto fosse il suo stile, *ove nulla di convenzionale, nulla di risentito,* nulla di troppo rientrante o saliente vi si trova, e stabilì di battere la stessa via: anzi erasi egli proposto di seguirla avanti di conoscere queste ultime sublimi opere greche che ultimamente soltanto potè vedere in Inghilterra.

Dalla qual vista l'autore trasse motivi di grandissimo conforto, poichè dopo tante sue fatiche e studi sulle più belle opere dell'antichità che esistono a Roma, e dopo esser stato per molti anni costantemente ogni mattina a Montecavallo disegnando quei sublimi colossi, parendogli quella la sola via onde ricavare le più profonde dottrine dai sommi esemplari, ebbe occasione non dubbia di confermarsi, che il suo stile si era pie-

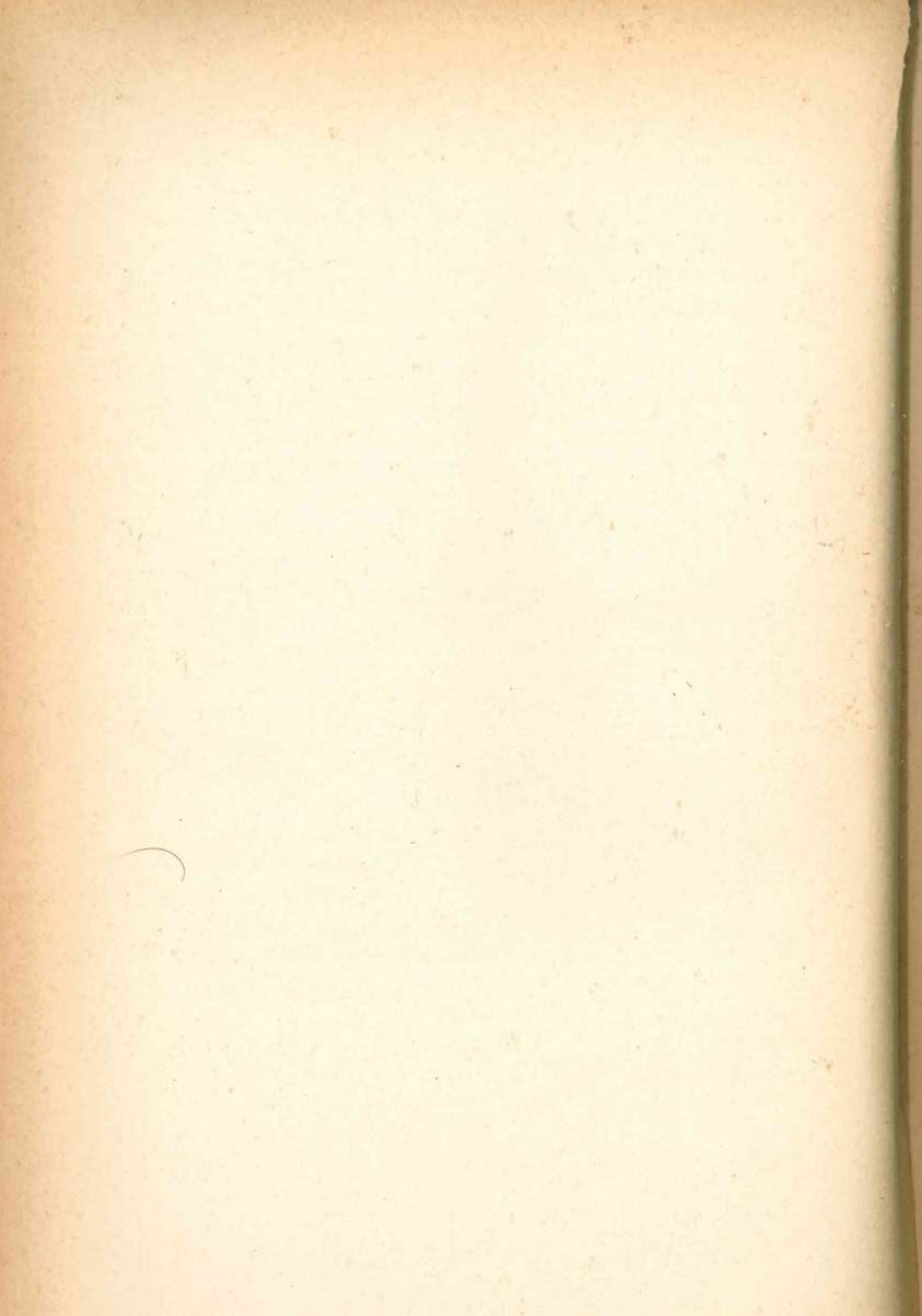
namente di già modificato sulle opere di Fidia come primo e più sicuro maestro, e i capi d'opera recentemente da lui esaminati, che in breve, col mezzo dei gessi saranno sparsi per tutte le gallerie del mondo, si riconobbero dedotti dalla bella natura vivente, da un *bello semplice, vero, e spoglio da ogni genere di affettazione.*

. . . .

L'eccessiva deferenza a qualunque dei due prototipi del bello, la natura e l'antico, può talvolta condurre a meschinità o a servilità, e nel troppo attenersi alle orme dell'uno si corre pericolo di perder di vista i precetti dell'altro; e sempre più convincendosi di questa verità, pare aver egli riconosciuto in questa unione d'insegnamenti il solo segreto dell'arte, e indubitamente la sola via che poteva condurre nuovamente le arti all'apice di moltissime perfezioni.

Nelle opere più celebri di antico scarpello spiò attentamente come il bello, sebbene sembrasse affidato all'ideale, tenevasi fermo poi quà e là a certi punti di naturale, e ne dedusse finalmente che le opere più eccellenti erano le più carnose cosicchè dopo aver egli fissato le grandi traccie della più sublime intelligenza nelle forme, e condotto il suo marmo coi severi e profondi principi dell'arte, vedesi aver egli nuovamente ricorso al naturale, aggiungendo come ultime finezze dello scarpello alcune lievissime orme e segnali, che la verità dimostra, e sono appunto quelle le quali tolgono, per così dire, al marmo tutta la rigidezza rendendolo molle e quasi flessuoso.

Non altrimenti potè Canova aver scolpita la più pastosa carne che da scarpelli fosse trattata.

PARTE II.

ROMANTICISMO

(fine XVIII – principio XIX)

Non ci troviamo più di fronte ad una definita se pur vasta corrente estetica, bensì ad un generale e profondo fermento spirituale che, alla fine del secolo XVIII° ed al principio del XIX°, rinnovò il pensiero europeo. Tentarne una definizione è vana impresa. I filosofi che suscitarono questa nuova visione riveleranno, attraverso le loro dirette affermazioni, le basi del romanticismo. Wackenroder e Schelling segneranno il solco di divisione con l'estetica del passato: il primo rivalutando il relativo ed il sentimentale di fronte all'assoluto ed al razionale del neo-classicismo; l'altro opponendo all'imitazione classica *la creazione* nell'arte.

Hegel con le sue parole forse un po' oscure, certo dense d'intuizione, darà rilievo al fondamento del romanticismo: la soggettiva interiorità. Non solo, egli porrà in luce le difficilissime relazioni del romanticismo col reale, segnando la traiettoria del pensiero nell'Ottocento.

Dopo queste filosofiche definizioni mostreremo le diverse ripercussioni che il movimento ebbe sulla sensibilità artistica con le testimonianze dei capi delle varie scuole del primo Ottocento, e degli esteti che le fiancheggiarono.

Tre cerchie romantiche sono qui rappresentate.

Il romanticismo cristiano — primo moto di reazione al classicismo, iniziato nel 1810 a Roma da un gruppo di artisti tedeschi — che ha per suo storico il Rio. Accanto ad Overbeck, capo di questi « Nazareni », abbiamo posto i

diretti loro discendenti, i « Puristi » italiani, Bianchini e Mussini, che mitigarono l'ascetismo della prima scuola cristiana, accettando da essa solamente un vivo sentimento di spiritualità ed il culto dei Primitivi.

In istretta relazione con i Puristi, per il suo sentimento moraleggiante, è la scuola storica del romanticismo, ravvivata però da un senso di aderenza alla vita contemporanea.

Questo vibra soprattutto nelle pagine del Selvatico che apparve ai Puristi un rinnegato, poichè, dopo aver diffusa « L'Arte Cristiana » del Rio, dichiarò il suo favore pei soggetti storici piuttosto che per quelli sacri. Tuttavia anch'egli è eminentemente « cristiano » nella sua preoccupazione di un'arte sociale, comune anche a Viollet-Le Duc che nella critica dell'architettura si riconnette con la corrente spiritualista ruskiniana.

Gli artisti della scuola storica mostrano una visione più arretrata dell'arte, conservando tradizioni neo-classiche: Hayez teoricamente, nel suo culto del bello idealizzato, Ingres tecnicamente, nel suo amore del disegno puro e della pittura scultorea: e più che artisti di transizione come sono, li diremmo veri e propri classicisti, se non fosse che, anche negli scritti, l'accentuato amore del movimento e dell'espressione ci rivela quella raffinata ed inquieta sensibilità che sola è in essi romantica.

Completamente moderno è Delacroix: egli apre il cerchio del romanticismo puro, di libera fantasia creatrice, egli che disse: « Il genio è il dono di inventare possentemente. — Le più belle opere d'arte sono quelle che rispecchiano la pura fantasia dell'artista. »

Accanto a lui abbiamo posto, quali rappresentatori italiani di questo romanticismo, Celentano e Morelli. Celentano storico nel soggetto — ma d'una storia che è creazione — ci parla la lingua, tutta propria ai romantici, del colore; Morelli segna lo stacco dell'arte romantica dalle correnti naturaliste.

Saggi di tre grandi critici concludono il capitolo del romanticismo.

Baudelaire con il suo studio su Delacroix completa e suggella il ciclo del romanticismo fantastico. Pater ci mostra una critica, letteraria sì, ma raffinata da uno squisito sentimento psicologico: una critica delicatamente romantica nella sua intimità. Ma Fromentin dà a noi le più belle pagine di critica, anzi il primo saggio della vera critica d'arte moderna.

Attraverso l'interpretazione formale di Rembrandt egli risale alla visione artistica di lui, in uno studio acutamente estetico e psicologico: ed insieme ci rivela compiutamente la sensibilità romantica, segnando, nel suo studio sul chiaroscuro e sul tono, il fondamento e il limite tecnico-espressivo della pittura romantica.

WILHELM E. WACKENRODER

Berlino 1773-1798

LA RELATIVITÀ DEL BELLO.

Se la tua anima fosse sbocciata molte miglia più lontano, verso l'Oriente, sul suolo dell'India, tu proveresti al cospetto dei piccoli idoli bizzarri dalle innumerevoli braccia, i sentimenti che uno spirito misterioso, nascosto ai nostri sensi, t'inspira; e che li animerebbe per te, mentre dinanzi alla statua della Venere dei Medici tu non proveresti che dell'indifferenza. Il sentimento artistico è un solo ed identico raggio luminoso che, nell'attraversare il poliedrico cristallo della nostra sensibilità, si frange e si riflette in mille colori diversi.

. . . .

Bellezza: parola strana e misteriosa. Prima trovate dei nuovi termini per ognuna delle diverse impressioni artistiche, per ognuna delle opere d'arte. In ognuna vibrano colori diversi, e per ognuna sono stati creati dei nervi differenti nel corpo umano. Ma voi ne estraete una parola sola, per mezzo di artifici logici, ed un rigoroso *sistema*: voi volete costringere tutta l'umanità a sentire secondo i vostri precetti e le vostre regole: voi stessi, voi non sentite nulla... L'intolleranza del sentimento è anche più insopportabile dell'intolleranza della ragione: val meglio la superstizione che lo spirito di sistema.

LA LIBERTÀ DELL'ARTE.

L'arte deve esser considerata come il fiore dell'anima umana. Con infinita varietà d'aspetti essa s'innalza verso il cielo dalle più diverse zone della terra e verso il Padre comune degli uomini, che tiene nelle sue mani questo mondo e tutto ciò che lo riveste, sale da questo fascio un solo, delizioso profumo... Il tempio gotico gli piace più del tempio greco: e la rude mu-

sica guerresca dei selvaggi ha per lui accenti graditi quanto i più sapienti cori ed i cantici... Perchè non condanniamo l'Indiano perch'egli parla indiano e non si esprime nella nostra lingua? E volete dunque condannare il Medioevo perchè non costruì templi simili a quelli greci? Comprendete dunque che ogni essere non può creare forme d'arte se non a seconda delle facoltà che ricevette dal cielo, e che le creazioni d'ognuno devono essere in rapporto con lui. Se voi non potete penetrare nel *sentimento* di tanti esseri estranei a voi, e, passando attraverso il loro cuore, giungere a *sentire* le loro opere, cercate almeno, servendovi dell'intelligenza come legame intermediario, di giungere indirettamente a questa percezione.

. . . .

PRIME NOTE DELL'INNO ROMANTICO AL SENTIMENTO.

I saggi secondo il mondo, spinti dal loro zelo (che in sè è lodevole) per la verità, hanno preso la strada cattiva: hanno voluto scoprire i segreti del cielo, classificarli tra gli oggetti terrestri, rischiararli con luce terrena, ed hanno respinto con disprezzo i nostri *sentimenti oscuri*, con un ardito orgoglio dei loro diritti.

L'uomo, questo debole essere, ha forse il diritto di respingere sdegnosamente lungi da sè questi *sentimenti oscuri* che si chinano su di noi come angeli velati? Io li rispetto, io, con profonda umiltà, poichè è una grande benedizione che Dio ci invia con questi autentici testimoni della verità. Io giungo le mani, ed adoro.

FRIEDRICH W. J. SCHELLING

Leonberg 1775 — Ragatz 1854

IL SUPERAMENTO DE « L'ARTE-IMITAZIONE DELLA NATURA ».

L'arte, secondo la più antica espressione, dev'essere una muta poesia. E l'autore di questa definizione senza dubbio con ciò non volle dire altro se non che essa deve, al pari della poesia, esprimere concetti di semplice intelligenza, idee di cui l'anima ha la sorgente; ma non esprimerli con la favella bensì, a guisa della tacita natura, colle forme e coll'opere sensibili dell'arte medesima ed indipendenti.

È manifesto esser dunque l'arte un legame attivo tra l'anima e la natura, nè potersi concepire altrimenti che nel mezzo vivente di entrambe...

Ma la scienza non ha ella in ogni tempo conosciuto una tale relazione? Non è anzi ogni moderna teoria partita dal preciso principio che l'arte debba essere l'imitatrice della natura? Fu ben così, ma che poteva servire all'artista questa massima larga e generale, avendo l'idea di natura tanti significati ed esistendo della medesima tante idee quanti sono modi di vivere? Chi la considera quale morto aggregato d'una indefinibile massa d'oggetti, oppure come lo spazio in cui egli figura le cose disposte quasi entro un deposito; chi quale un terreno donde egli trae l'elemento e la sussistenza: *al solo indagatore ispirato essa è la sacra potenza eternamente operosa del mondo, che crea tutte le cose da sè e le riproduce. Quel principio aveva dunque una profonda significazione quando insegnava all'arte di emulare sì fatta potenza spontaneamente operante*: di come invece fosse inteso non può dubitare chi conosca lo stato universale delle scienze nel tempo in cui ebbe origine una tale massima.

. . . .

Dovrebbe dunque il discepolo della natura imitare tutto in essa e tutte le parti di qualunque cosa? No, egli non deve ritrarre se non belli oggetti, e di questi il più bello ed il più perfetto. In tal modo la massima fu più determinata, ma con ciò appunto dichiaravasi che nella natura il perfetto sia misto coll'imperfetto, il bello col non bello. Ora come potrebbe discernere l'uno dall'altro colui che ha con la natura l'unica relazione di una servile imitazione?...

Se non guardiamo le cose nell'essenza loro ma nel vuoto guscio della forma non ci dicono nulla: la nostra anima, il nostro proprio ingegno bisogna che vi poniamo perchè ci rispondano.

E che è mai la perfezione in tutte le cose? Nient'altro che la vita in esse attiva, la lor forza di esistere. Adunque mai non riescirà a colui che guarda la natura come fosse morta, di procedere con quel metodo profondo e quasi chimico, onde, come purificato nel fuoco, sorge il puro oro della bellezza e del vero.

Ed anche quando si cominciò a sentire più universalmente l'insufficienza di quella massima, a mutar perciò non si venne cosa alcuna nell'opinione principale di questa relazione: e neppure colla splendida creazione della nuova dottrina di Giovanni Winckelmann. Questi però ristabilì l'anima nell'arte in tutto il suo potere, e la innalzò dall'indegna servitù, nel regno della sua libertà. Vivamente commosso dalla bellezza delle forme nelle creazioni dell'antichità, andava egli insegnando che la produzione d'una natura ideale e sopra la realtà elevata, insieme con l'espressione d'idee spirituali sia la più alta meta dell'arte.

Ma, mettendoci ad investigare in che senso questo superare la realtà sia dai più inteso, scorgiamo che anche con questa dottrina, si continuò a riguardare la natura come mero prodotto, e gli oggetti come cose senza vita, *e che in niun modo perciò l'idea d'una natura viva, creatrice, venne a destarsi.*

In tal guisa non poterono neppure quelle forme ideali essere animate da una positiva cognizione della loro essenza: e se quelle della realtà erano morte per l'osservatore morto, non meno lo furono quelle ideali...

Si mutò l'oggetto da imitarsi *ma l'imitazione rimase.*

Chi può negare che Winckelmann non abbia conosciuto la suprema bellezza? Ma essa in lui si rappresentava soltanto nei suoi elementi divisi: da un lato quale bellezza che sta nell'idea e sorge dall'anima, dall'altro come bellezza delle forme. Ma qual legame attivo congiunge poi l'una con l'altra, oppure per quale forza viene creata l'anima col corpo, assieme e quasi di un soffio? Se questo potere non è nell'arte come nella natura, essa non può creare nulla...

. . . .

Già da gran tempo si sa che la potenza dell'arte non è in tutto consapevole di sè medesima, e che alla forza produttiva, la quale intende e definisce sè stessa, vuol esser congiunta un'altra forza istintiva ed inconsapevole; e che la perfetta unione e vicendevole compenetrazione di queste due produce l'estrema sublimità dell'arte. Opere, cui manca questo suggello di scienza inconscia si riconoscono per il sensibile difetto d'una vita propria ed indipendente da chi le produce; mentre al contrario, dove questa agisce, l'arte comunica alla sua opera, insieme con la più grande chiarezza di apparenza, quella impenetrabile realtà per cui ci si presenta simile ad un'opera della natura.

. . . .

È necessario che l'artista si faccia emulatore di quello spirito di natura che opera nell'interno delle cose e che parla per forme e figure solo in guisa di simboli; e, soltanto quando egli afferri questo spirito, imitandolo vivamente, avrà egli fatto qualcosa di vero. E veramente opere che nascessero per una composizione di forme comunque belle riuscirebbero tuttavia senza bellezza: perchè quello che costituisce intimamente la bellezza del tutto non è una forma. Questo è al di sopra della forma, è essenza universale, è un lampo, un'espressione di quello spirito di natura che vi si racchiude.

. . . .

L'ARTE SUPERAMENTO DELLA NATURA.

Ogni prodotto della natura ha solo un istante di vera e compiuta bellezza. In questo istante esso è ciò che è in tutta

l'eternità: fuori di questo le spetta unicamente un divenire ed un passare: l'arte, in quanto rappresenta l'essere in quell'istante, lo toglie dal tempo, lo fa apparire nella sua esistenza pura, nell'eternità della sua vita.

SORGENTE LIRICA DELL'ARTE.

L'arte nasce solo dal più vivo movimento delle forze interiori dell'animo e dell'ingegno, le quali forze chiamiamo entusiasmo...

A secoli diversi spetta un diverso entusiasmo.

E noi non dobbiamo sperarne uno per questo nostro tempo, poichè tutte le misure dell'opinione che regnava sino ad ora non bastano più a misurare il nuovo mondo che va formandosi, quale in parte esiste già esteriormente, in parte interiormente, nell'animo?

Il voler cavare dalle scintille delle ceneri del passato di che riaccendere un fuoco universale è un vano tentativo. Ma solo un cambiamento che nasca dalle idee stesse è capace di rialzare l'arte dal suo languore: solamente una scienza nuova, una fede nuova potrà animarla ad opere per cui ella mostri in una nuova vita uno splendore simile a quello dei tempi antichi.

Un'arte però, che secondo ogni determinazione, fosse identica ai secoli antecedenti, non sorgerà più, perchè la natura mai non si ripete. Un Raffaello non risorgerà più, ma forse un altro verrà che, in un modo egualmente originale, giungerà al sublime dell'arte.

Quando quella condizione principale non manchi, l'arte rinascente mostrerà, come l'arte anteriore, già nelle sue prime opere, il fine della sua destinazione: già nella formazione del « *caratteristico determinato* », se questa formazione nasce da una forza primitiva e nuova, v'è la leggiadria, la grazia, anche se nascosta e velata, ed entrambe già promettono l'anima.

Opere che nascono a questo modo, sono anche nella lor imperfezione primitiva, opere già necessarie, eterne.

GEORG OTHO HEGEL

Stoccarda 1770 — Berlino 1831

IL ROMANTICISMO.

Questa elevazione dello spirito a sè per mezzo della quale esso raggiunge in sè stesso la sua obbiettività che prima doveva cercare nell'esterno e nel sensibile dell'Essere, sentendosi e conoscendosi in questa unione con sè stesso, forma il principio fondamentale dell'arte romantica.

. . . .

Il vero contenuto del romanticismo è l'assoluta interiorità: la corrispondente sua forma è la spirituale soggettività in quanto comprende la sua indipendenza e libertà.

. . . .

Il contenuto dell'arte romantica, almeno in riguardo all'assoluto, sembra molto esiguo — in effetto, come s'è già accennato, la natura è sconsacrata: mari, monti, valli, fiumi, sorgenti, il giorno e la notte, al par che gli universali processi della natura, hanno perduto il loro valore in rapporto al valore ed alla rappresentazione dell'assoluto.

Le immagini naturali non sono amplificate simbolicamente: è tolta loro la determinazione d'avere forme d'attività capaci di essere lineamenti d'una divinità. Tutte le grandi questioni sull'origine del mondo, sul principio, sul fine e sul motivo della creata natura ed umanità e tutti i simbolici e plastici tentativi per sciogliere e rappresentare questi problemi, spariscono per la rivelazione di Dio in ispirito, ed il vario-colorato mondo bello con i suoi caratteri, azioni, ed avventure classicamente conformati si riconcentra in un punto di luce dell'assoluto e della sua eterna storia di redenzione.

L'intero contenuto quindi si riconcentra nella interiorità dello spirito, nel sentimento, nel concetto, nel cuore che tende

a riunirsi colla verità, cerca e si affanna a generare e sostenere il divino nel soggetto: ed allora non solo può effettuare gli scopi e la sua funzione nel mondo a causa del mondo, ma tiene anche per unica ed essenziale funzione l'interna lotta dell'uomo con sè e la sua fusione con Dio e rappresenta la personalità e la conservazione soltanto come mezzi per codesto scopo...

Ora poichè tale assoluto contenuto sembra ristretto nel punto del cuore soggettivo, ed ogni processo si rivolge all'interiorità umana, la cerchia del contenuto viene estesa infinitamente, essa si schiude in un'illimitata molteplicità. Difatti benchè la storia oggettiva costituisca la sostanzialità del cuore, il soggetto non la percorre da tutti i lati, ma ne rappresenta singoli punti e questi in tratti umani sempre rinnovellati, e può oltre a ciò attrarre a sè l'intero campo della natura come circostanza e ambiente dello spirito che vi può svolgere un grande scopo...

L'assoluto in sè universale, quale è di sè conscio negli uomini, forma l'intero contenuto dell'arte romantica. *E perciò è sua materia incommensurabile l'intera umanità e l'insieme del suo sviluppo.*

. . . .

Ricomprendendo in una sola parola questa relazione del contenuto e della forma del romanticismo, mantenuta nella sua proprietà, possiamo dire che il tono fondamentale del romanticismo sia musicale, e, col determinato contenuto del concetto, lirico, mentre l'universalità sempre aumentata e l'irrequieta attiva profondità del cuore ne costituiscono il principio. La lirica per l'arte romantica è l'elementare tratto fondamentale, un tono che aleggia intorno alle opere dell'arte figurativa come un'universale aura del cuore, poichè qui lo spirito ed il cuore vogliono parlare allo spirito ed al cuore in qualsivoglia immagine.

LA PITTURA ROMANTICA FORMA D'ARTE.

La concentrazione dello spirito in sè non può farsi valere per mezzo della figura esterna della scultura: mentre la musica non sa passare all'esterna apparenza dell'interiore, e la poesia

stessa non dà che un'imperfetta intuizione del corporeo. La pittura invece può connettere entrambi i lati: essa può esprimere nello stesso esterno la piena interiorità ed ha perciò da prendere come contenuto essenziale la profondità di sentimento dell'anima, come pure la particolarità profondamente impressa del carattere, *il caratteristico*, l'interiorità del sentimento in generale, l'intimità in ispecie; e, per esprimer questa, non solo le determinate evenienze, relazioni, situazioni debbono apparire come esplicazioni del carattere individuale, bensì anche la specifica particolarità si mostra incisa e radicata nell'anima e nella fisionomia stessa, profondamente, intieramente rivelata dalla figura esterna.

ROMANTICISMO E REALTÀ.

La bellezza greca mostra l'interno della spirituale individualità raffigurata intieramente nella sua corporea figura, nelle azioni ed evenienze espresse tutte nell'esterno ed in questo vive beata. Per la bellezza romantica al contrario è assolutamente necessario che l'anima, benchè apparisca all'esterno, mostri insieme di ritornare in sè da questa corporeità e di vivere in sè stessa. Per siffatto motivo la bellezza non cura più l'idealizzazione dell'oggettiva figura, ma l'interna figura dell'anima in sè stessa si fa una bellezza intima, come specie e modo con cui ciascun contenuto si forma e configura all'interno del soggetto senza tener fermo l'esterno nella compenetrazione dello spirito. Perciò l'arte non ha dell'esterno cura alcuna: essa lo prende come lo trova, immediatamente lasciando a questo lato il configurarsi come meglio crede. Con questa indifferenza a fronte della idealizzante unione dell'anima col corpo si presenta essenzialmente il sistema ritrattista che non cancella i tratti e le forme particolari, comunque stiano e si comportino, non la miseria di ciò ch'è naturale, non il difetto di ciò ch'è corporeo.

. . . .

L'interno romantico può in conseguenza mostrarsi in tutte le circostanze, gettarsi in mille e poi mille posizioni, stati, relazioni, errori, confusioni, conflitti e soddisfazioni, poichè ciò che si cerca e si apprezza è solamente la rappresentazione sog-

gettiva, l'estrinsecazione e lo sviluppo dei sentimenti, e non già un che oggettivo valido in sè e per sè. Perciò nella rappresentazione dell'arte romantica si hanno tutte le sfere della vita e tutte le apparenze: il grandissimo e il piccolissimo, l'altissimo e il vilissimo, la moralità, l'immoralità e il male: e l'arte, tanto più si compenetra col mondo e prendendone amore si immedesima con le finalità del mondo, mantiene loro il perfetto valore e l'artista gode quando le rappresenta come sono.

DAL ROMANTICISMO ALL'IMPRESSIONISMO.

L'interpretazione dell'arte fiamminga.

L'estremo cui giunse l'arte tedesca e fiamminga fu la vita immersa totalmente nel mondo di tutti i giorni...

Quando voglia sapersi cosa sia dipingere bisogna guardare questi quadrettini per dire di questo o quel maestro: « Costui può dipingere »...

Noi abbiamo perfetta a noi presente l'intuizione di vigne, fiori, cervi, alberi, spiagge, mare, sole, cielo, fregi, ornamenti e masserizie della vita ordinaria: di cavalli, guerrieri, contadini, fumatori, cavadenti, domestiche scene di diversissime specie: ve n'ha di questo abbastanza in natura. Ciò che ne diletta non è il contenuto e la sua realtà, ma l'illusione del tutto priva d'interesse in rapporto all'oggetto.

L'apparire come tale vien per sè fissato come bello: *e l'arte è maestra nelle rappresentazioni di tutti i misteri dell'apparenza, in sè profondata, degli esterni fenomeni.*

Specialmente consiste l'arte nell'afferrare i momentanei tratti del variabilissimo essere dell'attualità mondiale nella sua particolare vitalità armonizzante colle universali leggi dell'apparenza, fissando fedelmente e veramente il fugacissimo: un albero, un paesaggio è già per sè stesso qualcosa di fermo e permanente, però il luccicore del metallo, lo scintillìo di una vite illuminata, un tremolante raggio di luna o di sole, un sorriso, l'espressione momentanea di un affetto, i movimenti comici, le posizioni, una contrazione del viso, afferrare queste cose che passano così presto e farle durare, per l'intuizione, nella loro

perfetta vitalità, è il più difficile compito per questo grado di arte.

Mentre l'arte classica essenzialmente configura nel suo ideale soltanto il sostanziale, qui vien fatta intuire permanentemente la cangiante natura e le sue fuggevoli estrinsecazioni: una piena di acque, una cascata, una spumante onda marina; l'accidentale sprazzo di luce riflesso dai cristalli o dai piatti metallici, l'esterna figura della spirituale realtà in particolarissime situazioni: una donna che infilza il filo in un ago al lume d'una candela, un soffermarsi di masnadieri in movimento, un fugacissimo gesto che sparisce come lampo, il sorriso o la smorfia di un contadino, che seppero ben trattare Ostade, Teniers, Steen. È il trionfo dell'arte su ciò che sfugge, in cui il sostanziale stesso vien privato della sua potenza sull'accidentale e fugace.

Perchè qui l'apparenza come tale dell'oggetto offre il proprio contenuto, l'arte, avendo reso stabile ciò che fugge, va oltre, vale a dire che, *indipendentemente dagli oggetti, gli stessi mezzi di rappresentazione divengono per sè stessi scopi, cosicchè si rivela la soggettiva abilità ed applicazione del mezzo artistico nell'oggetto dell'opera d'arte.*

L'abilità di dar luogo agli effetti più marcati per mezzo della magia dei colori e pel segreto loro incanto ottiene così un valore indipendente. Come lo spirito si riproduce pensando e comprendendo il mondo in concetti e pensieri, *così la cosa principale*, indipendentemente dal soggetto stesso, è *il soggettivo riprodurre l'esterno nel sensibile elemento dei colori e della luce.*

. . . .

Considerando da vicino l'apparenza del colore che risplende come oro o scintilla come catena aurea, vi si vedono linee bianco-gialle, punti e piani colorati: il semplice colore come tale non ha lo splendore che là si osserva: quello splendore e scintillio viene da un composizione.

Se noi prendiamo ad esempio la seta di Terburg, ciascuna macchia di colore è per sè un bigio, più o meno bianchiccio, azzurro, giallognolo, ma in certa lontananza, per la diversa po-

sizione, ne viene il bello e soave splendore proprio della seta...

Non è il riflesso del cuore che si vuol rappresentare negli oggetti, quale è frequentemente il caso nel paesaggio, ma è l'abilità del tutto soggettiva che si manifesta soggettivamente *come abilità del mezzo tecnico di generare un oggetto nella sua vita e realtà.*

J. F. OVERBECK

Lubecca 1789-1869

MISTICISMO ARTISTICO.

L'arte è per me ciò che era l'arpa per Davide; essa mi serve per esprimere in ogni tempo dei salmi in lode del Signore. Questi « Sacramenti » sono le melodie dei sette salmi che io ho tratto dalle corde del mio strumento. Se io, l'ultimo dei Suoi servitori, ho potuto trovar grazia agli occhi del Signore cantando la Sua carità e la Sua verità, tale quale in tutti i tempi egli l'affermò sulla terra nella sua Chiesa, allora soltanto io Lo prego di benedire il mio umile canto, affinchè esso erompa come voce d'organo per svegliare, riscaldare ed animare un gran numero di cuori dei miei fratelli, come per disperdere in quelli che sono fuori della Santa Chiesa i pregiudizi, per rettificare le loro opinioni sulle nostre dottrine e per mostrar loro tutta la grazia e la bellezza di questa Chiesa destinata ad annunciar sulla terra il regno dei cieli, poichè a Dio solo son dovute le nostre lodi, d'eternità in eternità.

A. F. RIO

Ile d'Arz (Morbihan) 1798 Parigi 1874

IL VALORE STORICO DELL'ARTE.

Le testimonianze delle belle arti sovente suppliscono alle testimonianze dei popoli, e, come bene si è detto, se gli uomini tacciono, le pietre stesse possono cessare dal silenzio. Così le Belle Arti divengono le completatrici della storia, o meglio esse sono la storia stessa scritta a grandi caratteri. Esse conservano le immagini vive di ciò che la riconoscenza pubblica ha più caro, e possono servire ad inaugurare, nei nostri templi, un'era nuova per le pubbliche libertà.

« UN VIAGGIO A ROMA NEI PRIMI DELL'OTTOCENTO ».

Dopo i primi omaggi resi al Principe degli Apostoli ed al Genio di Michelangelo, noi dovemmo piegarci alla tradizione superstiziosa che dopo Nicola Poussin obbligava i viaggiatori francesi ad andare ad inchinarsi dinnanzi ai cinque capolavori che quest'oracolo della nostra scuola aveva imposto alla nostra ammirazione. Noi pagammo il nostro tributo con quanta grazia era possibile, ma senza comprendere a qual titolo quadri come la « Deposizione della Croce » di Daniele da Volterra, ed il « Miracolo del Corporale » di Andrea Sacchi potessero apparire nella stessa categoria della « Trasfigurazione » di Raffaello.

Questa classificazione assurda era già stata disapprovata dalla Scuola tedesca: ma la rivoluzione francese che aveva mosso guerra a tanti pregiudizi in Italia come in Francia, aveva tuttavia rispettato questa convenzione.

Questa predilezione era una specie di malattia che una generazione inculcava alla generazione successiva, e la nostra se ne poteva guardare meno di tutte le altre per causa del rispetto che c'ispirava l'autore del « Genio del Cristianesimo », lo scrittore creduto il più ortodosso in simile materia, e nella cui infal-

libilità io dovevo credere più che ad alcun altro specialmente a Roma, ov'era apparso un anno prima nella maestà del suo incarico di Ambasciatore ed ove non erano ancor cancellate le tracce del suo passaggio.

Cosa strana! Egli che aveva dato il segno della risurrezione del culto e che aveva quasi intravvisto le condizioni dell'estetica cristiana, non comprese che i pittori tedeschi che lavoravano allora a Roma, quasi sotto i suoi occhi, compivano istintivamente un'opera analoga alla sua. Bisogna vedere nell'ottavo volume delle « Memorie d'Oltretomba » con quale superbo sdegno tratti questa nuova Scuola che « pretendeva far risalire la pittura a Perugino, e che preferiva la prima maniera di Raffaello all'ultima ».

Per l'illustre scrittore tutti questi giudizi erano altrettante bestemmie.

Più schiavo della tradizione di quanto egli non supponesse, a Roma, come a Bologna, egli s'estasiava davanti alle pitture dei Caracci e nella Cappella Sistina non pensava di contemplare altro che « Il giudizio finale » di Michelangelo.

Come avrebbero potuto sentire e sopratutto parlare diversamente coloro che si sentivano quasi suoi discepoli? Questa superstizione aveva per effetto di strappare le anime candide ai loro spontanei giudizi e di privarle del beneficio, più grande di quel che non si pensi, delle impressioni spontanee...

. . . .

Tale era l'inevitabile punto di vista a cui eravamo costretti, per passare in rassegna le ricchezze artistiche che si offrivano dovunque agli sguardi e si succedevano troppo rapidamente per lasciare allo spirito la possibilità della critica comparativa. Io usavo tuttavia la libertà nel contemplare le pitture delle catacombe e alcune miracolose Madonne, oggetto d'un culto immemorabile, come la Vergine detta di San Luca nella Chiesa di S. Giovanni in Laterano.

Fu quello il primo raggio di luce che venne vagamente a rischiarare attraverso a molte tenebre il mio orizzonte estetico e mi fece intravvedere la possibilità di ricostruire la storia dell'arte cristiana su di un piano che facesse dipendere il suo

progresso dall'intensità dell'*ispirazione*, più che dalla perfezione della scienza.

. . . .

È a questa condizione che i pellegrini della Città Santa, quelli che s'innalzano al disopra delle curiosità volgari, sentono in presenza degli oggetti che gli occhi vedono per la prima volta, il solo genere d'entusiasmo che merita esser cercato, quello che fa sì che le regioni dell'ideale sieno meno inaccessibili alla nostra immaginazione.

. . . .

LA PRIMITIVA SCUOLA RELIGIOSA CRISTIANA.

Quando si parla dei destini della pittura, come forma della cristiana poesia, il punto dal quale la si contempla è notevolmente diverso da quello ove ci si colloca, per tessere la storia delle arti del disegno, storia piena d'interesse senza dubbio, ma che secondo la maniera con cui la si osserva comunemente, non offre che superficiali ed incerti risultamenti. Ed invero, se non si tratta che d'imitare più o meno la natura con linee e colori, che importa alla felicità e alla dignità dell'umana specie che tale imitazione sia stata rozza in un secolo, meravigliosa in un altro?

Se si considera, per lo contrario, la pittura nelle fasi da lei sofferte come un'espressione imperfetta, gli è vero, ma progressiva, a cui dovettero ricorrere i popoli moderni, prima che le loro lingue fossero formate; se si avverte che queste opere informi contengono le più forti e più pure emozioni del loro cuore, le creazioni più semplici della loro immaginazione; se si pensa che intendevano e speravano immortalare questi monumenti disprezzati da noi, perchè eternamente testimoniassero del loro entusiasmo e della loro fede; allora con meno difficoltà si conviene sulle varie doti, il complesso delle quali forma ciò che s'è convenuto di chiamare un capo d'opera, si comincia a trascurare la superficie delle cose, onde più addentro penetrare nella loro natura. Sotto questo punto di vista, nuovo a più dei lettori, io mi propongo d'esaminare un tale argomento.

La scultura e la pittura cristiana ebbero la medesima culla,

la quale si perde nella oscurità delle catacombe. Quivi, circondati dalle ispirazioni le più sublimi, i primi artisti cristiani tracciarono sulle volte e sulle pareti dei sotterranei e sulle tombe dei loro fratelli, quei grossolani abbozzi dei quali i conoscitori profondi non parlano che con disprezzo, e che pur saranno sempre argomento di culto per chi si sia conservato fedele così di mente che di cuore all'antica fede simboleggiata ed espressa da queste prime pitture.

Se la storia dell'arte non dovesse comprendere se non che le pratiche materiali, adoperate più o meno felicemente ad imitar la natura, converrebbe passare sotto silenzio i primi secoli dell'êra cristiana, giacchè tutto decadeva nell'Impero Romano, le belle arti come ogni altra cosa, anzi le arti più che tutt'altro, in quanto riguarda gli elementi dell'interna vitalità che con crescente rapidità si spegnevano. La parte tecnica mantenevasi ancora come la corteccia ingannatrice d'un albero che manca d'umore vitale e si tramandava bene o male di generazione in generazione; ma tanto il pittore che lo scultore era impotente a creare od almeno non adempiva che a metà la sua opera di creazione; poteva ben egli indurire la creta, ma gli era impossibile infonderle un soffio di vita.

Il nascente cristianesimo, non avendo avuto a disporre d'una pratica nuova, le produzioni dell'arte cristiana dovettero manifestarsi per lungo tempo cogli stessi sintomi esterni di decadenza, e le idee cristiane per lungo tempo vestire le forme tradizionali dell'antichità. Da ciò ne venne uno stile che si potrebbe chiamare rigorosamente antico, anzi con maggior esattezza di quello che sia lo stile delle opere pagane contemporanee, ove si prenda questa parola nel suo miglior uso, ch'è nobiltà e semplicità, doti che mancano incontestabilmente in quasi tutti i monumenti romani posteriori al secondo secolo della nostra êra.

Leggendo la storia degli imperatori, intravedesi l'abbietta parte che rappresentavano gli artisti nelle stomachevoli orgie colle quali abbrutivasi ogni classe di questa Società sfrenata alla corruzione. Tutto s'ignorava fuorchè l'uso di due moventi, l'adulazione e la voluttà, e più di sovente il pittore non traeva argomenti che dalla religion nazionale per lusingare l'una o l'altra.

Quale contrasto colle pitture delle catacombe riguardate sotto il duplice rapporto dello scopo e delle ispirazioni! Ed ove si stenda il parallelo sino all'epoca in cui l'arte cristiana finalmente balzò di sotterra per competere liberamente col paganesimo, come non s'ammirerà l'alta tendenza, il bel carattere, e lo stile tal fiata sublime di queste composizioni, le quali quantunque in certe parti improntate della decadenza contemporanea, tuttavia da lunge non apparecchiarono meno le vie alla cristiana pittura dei tempi di mezzo?

Ed infine questi monumenti in apparenza sì rozzi sono il più antico retaggio lasciatoci dai nostri antecessori nella credenza di Gesù Cristo; sono altrettante formule materiali permanenti dei loro atti di fede, di speranza e di carità; ivi si mostra ignudo il loro fondamentale pensiero, o rivestito della sua più semplice espressione: pensiero ingenuo, commovente ed eroico, pensiero d'amore, di sacrificio, di redenzione, di eternità; pensiero vivente in tutti i luoghi ed in tutti i tempi, pensiero fecondo, vivificatore dell'arte al suo nascere, riparatore nella sua decadenza.

LA SCUOLA MISTICA: IL BEATO ANGELICO.

Qui s'arresta la giurisdizione di quelli volgarmente chiamati *conoscitori* perchè l'organo particolare che si applica a valutare la specie delle opere di cui ci faremo a parlare non è più quello che giudica le opere ordinarie d'arte. Il misticismo è rispetto alla pittura ciò che è l'estasi alla psicologia, il che dimostra abbastanza quanto sieno delicati i materiali che trattasi di adoperare in questa parte della nostra storia. Non basta additarne l'origine, e seguire lo sviluppo di alcune tradizioni, le quali imprimono alle opere uscite dalla scuola medesima un carattere comune, quasi sempre riconoscibile con facilità; ma conviene per mezzo di una simpatia forte e profonda immedesimarsi a certi pensieri religiosi, che dominano specialmente quell'artista nel suo studio, o quel monaco nella sua cella; combinare gli effetti di questa sua preoccupazione colle disposizioni corrispondenti fra i suoi concittadini. E in questa condizione ci possiamo difficilmente mettere; perchè non abbiamo respi-

rato l'atmosfera della cristiana poesia della quale vissero le generazioni di allora, e le più volte con un superbo disprezzo passiamo dinnanzi alle pitture miracolose che esercitano la più dolce influenza su infinite persone per molti secoli; nè pensiamo che questa immagine muta della Madonna e del Bambino Gesù parlò un linguaggio misterioso e consolante a più di un cuore abbastanza umile e puro per comprenderlo, e che forse le lagrime più preziose al cospetto di Dio sono quelle che bagnarono la pietra di que' modesti oratori...

La storia dei Santi è piena di simiglianti fatti, i quali dimostrano l'intimo rapporto che esiste, nei bei secoli della fede cristiana, fra le arti e simili sentimenti misteriosi, esaltati, che danno all'anima che li sente una specie di anticipato gioire nella beatitudine celeste. Se tale esaltamento, lungi da essere chimerico per l'oggetto o deplorabile nelle sue conseguenze, è quasi invece un sigillo di predestinazione, con cui Dio segni gli esseri privilegiati fra i suoi eletti sulla terra, non è da porre in dubbio che la pittura si trova singolarmente nobilitata dal suo intervento in questo ordine di fenomeni, ch'essa compare qual vera figlia del cielo, ed è solamente per ciò innalzata alla sua maggiore grandezza.

Per necessaria conseguenza gli artisti che meglio compresero questo genere di bisogni, e che meglio riuscirono nel soddisfarli, sono quelli che debbono naturalmente occupare i superiori posti nella gerarchia, e che meritano in singolare modo il soprannome di *divini*. Nel vasto campo aperto ai loro concepimenti ed al loro pennello, essi hanno scelto ciò che loro prometteva un inesausto alimento ed eterne aspirazioni. Se talvolta discesero dalla regione ideale in quella della natura viva e materiale, ciò non avvenne per compiacersene od in quella fissarsi, ma soltanto per togliere forme e colore che potessero servire di confine ad un tempo e di rivelazione parziale alla bellezza infinita che essi avevano avuta la fortuna di intravedere. Che se talvolta od anche sovente la combinazione della forma coll'idea non ebbe luogo conformemente alle leggi della geometria, dell'ottica e del buon gusto, l'opera incompleta che ne risulta per tale difetto, non perde perciò tutti i suoi diritti alla

nostra attenzione; non siamo per questo meno tenuti di ricercare sotto quest'orrida corteccia i tesori della cristiana poesia ch'essa copre.

Come la teologia speculativa elevata alla sua più alta potenza raggiunge la teologia mistica, così la pittura religiosa aiutandosi con speciali mezzi e tendendo ad una determinata meta prende la determinazione di pittura mistica, ciò che implica, oggettivamente, la più alta forma dell'ideale e, soggettivamente, lo slancio più sublime delle facoltà dell'animo.

Una volta lanciato in questa visione audace, le intuizioni dell'artista hanno qualcosa di analogo a quello che si chiama, nel linguaggio dei Santi, la visione beatifica: ed i processi tecnici non sono più per l'arte se non ciò che l'involucro esteriore è per la pianta in fiore. Si può dire ch'egli (l'Angelico) formi il punto culminante della scuola mistica e lirica ad un tempo, sotto il rapporto della purità e della intensità delle ispirazioni...

Fra Angelico, dice Vasari, avrebbe potuto condurre una vita felice nel mondo; ma come volle innanzi tutto provvedere alla salute dell'anima, abbracciò lo stato religioso ed entrò nell'ordine dei Domenicani, senza rinunciare però alla sua vocazione non meno decisa per la pittura; affine di acquistarsi, vivendo santamente, il Regno Celeste, e virtuosamente operando, eterna fama nel mondo.

Un fatto notevole nella storia di questo incomparabile artista si è l'influenza esercitata sul suo biografo Vasari, il quale viveva in un secolo, in cui l'entusiasmo per le pitture mistiche si era scemato assai. Egli tuttavia ragionando su quelle di Fra Angelico, sembra sciolto da tutti i pregiudizi contemporanei per celebrare coll'accento della più sentita ammirazione e le sublimi virtù che abbellirono il suo animo, e le meraviglie infinite che uscirono dal suo pennello.

Nel fervore della momentanea sua conversione, asserisce perfino che un ingegno così sottile e straordinario quanto quello di Fra Angelico non poteva nè doveva essere se non il frutto della più alta santità, e che per bene rappresentare soggetti ecclesiastici e santi, conviene che l'artista sia ecclesiastico e santo.

Questa superiorità, a cui Vasari tributa un tanto omaggio, non consiste però nella perfezione del disegno, o nel rilievo delle figure, o nella verità degli accessori; l'ordine pittoresco non è mai conservato e sostenuto da savia distribuzione di ombre e di luce, come negli affreschi di Masaccio; e ciò che più deve sorprendere alcuni osservatori, la vita che sovrabbonda nelle teste, che è ragionevole nelle parti superiori del corpo, va scemando nelle inferiori; converrebbe però essere inaccessibile ad ogni deliziosa emozione che l'arti cristiane possono ispirare in un animo convenientemente apparecchiato, per osservare con minuta critica tutte queste imperfezioni tecniche nelle opere d'un pennello veramente divino, imperfezioni che del resto si riferiscono assai meno all'impotenza di eseguire, nell'artista, che alla sua noncuranza per ogni cosa straniera allo scopo trascendentale che occupa la pia sua immaginazione.

La compunzione del cuore, i suoi slanci verso Dio, il rapimento d'un estasi, l'anticipato godimento della beatitudine celeste, tutto questo ordine di emozioni profonde ed esaltate, che niun pittore può esprimere sulla tela senza averle prima provate, formano il ciclo misterioso, entro cui il genio di Fra Angelico si compiaceva d'abbandonarsi, e ch'egli ricominciava collo stesso amore, allorchè lo aveva compiuto. In questo genere egli sembra aver esaurito tutte le combinazioni e tutte le gradazioni, almeno relative alla quantità ed alla qualità dell'espressione; e se si esaminino da vicino alcuni quadri, in cui sembra dominare una opprimente monotonia, vi si scoprirà una varietà portentosa che abbraccia tutti i gradi di poesia che può esprimere la fisionomia umana. In particolare nell'Incoronazione della Vergine in mezzo agli Angeli ed alla Celeste gerarchia, nella rappresentazione del Giudizio Finale per quanto riguarda gli eletti in quella del Paradiso, supremo confine di tutte le arti imitatrici, in tutti questi soggetti mistici che sì perfettamente s'accordano coi vaghi ma infallibili presentimenti della sua anima, egli spiegò, anzi profuse le inesauribili ricchezze della sua immaginazione. Si può dire che a lui la pittura non era altra cosa se non la formula prediletta ch'esprime gli atti di fede, di speranza e di carità.

ANTONIO BIANCHINI

« DEL PURISMO NELLE ARTI » (1)

Ora dirò le opinioni e le origini del *purismo*. Non credo che questa schiera venisse al tutto dalla Germania: saranno vent'anni o più che alquanti studiosi dell'arte, trovandosi chi in un luogo chi in un altro senza ancora conoscersi, cominciarono a pensare ed a dire d'una riforma la quale forse pei loro detti ed esempi, forse per movimento spontaneo, si è venuta e va propagando in alcune parti d'Italia, molto in Germania ed in Francia. Io mi trovai a favellarne nel 1833: e come poco innanzi era stato quel grande questionare di lingua, dove i seguitatori del trecento si chiamavan puristi, io allora più inteso a quelli studi che a questi, diedi lo stesso nome alla detta classe d'artefici; il quale di bocca in bocca trapassando fu in breve tenuto universalmente.

(I puristi) richiamavano a mente che il disegnare ed il colorare sono materia e strumenti dell'arte, scopo l'insegnare ed il muovere.

E perciocchè a torto albero non si appaga l'agricoltore di stabilire una dirittura mezzana, ma sì lo piega all'opposto, nè essi pure si stavano ritraendo i giovani al tempo di Raffaele, ma più indietro risospingendoli consigliavano di studiare in Giotto e ne' suoi. Ma qui si vuol bene attendere che essi non hanno così perduto il vedere nè l'intelletto che imparar credano dagli antichi nè a disegnare l'ignudo, nè a dispensare le tinte, nè il giusto rilevare dei piani, nè altro simile effetto: sì vi ricercano la severa, semplice, evidente dimostrazione delle cose rappresentate, cioè del subbietto della pittura.

---

(1) Questo manifesto è firmato da Antonio Bianchini e porta sotto come nota « accedunt Overbek — Tenerani — Minardi ».

. . . .

Distinguiamo in ogni fattura due aspetti: 1) l'ufficio o sia scopo di parlare all'animo; 2) la esteriore bellezza dei mezzi.

Qualvolta il pittore si sia proposto di provocare e di vincere le difficoltà dell'arte per gloria sua, crediamo che abbia preferito al retto fine l'amore di sè medesimo. Onde ammiriamo nelle ultime dipinture di Raffaele ciò ch'è difficile, ed in questa parte le anteponiamo alle prime: ma più ci tocca la efficace e modesta semplicità della « Disputa » cui non manca niuna finezza d'artifizio, con tutto chè confessiamo che gli artifizi di Raffaele non son mai giunti ad eccedere.

. . . .

LUIGI MUSSINI

Berlino 1813 — Siena 1887

L'ARTE È SINTESI.

L'arte sta nell'escludere le combinazioni eccezionali e puramente casuali per cogliere la sagoma tipica e veramente caratteristica, ciò che sapevano maestrevolmente cogliere gli antichi, come può riscontrarsi nelle pitture dei quattrocentisti e nelle medaglie di quell'epoca.

Legge suprema dell'arte, comune al poeta, che non potrà ritrarre i vari tipi morali dell'uomo se non sa eliminare le apparenti contraddizioni eccezionali e casuali esteriori che sembrano falsare *il tipo* ».

SPIRITUALISMO PURISTA.

(*Lettera a Giovanni Duprè*)

Udite quell'umoristico e scapigliato genio che chiamasi Alfredo De Musset; e poi ditemi se il culto del bello non è il patrimonio dei più eletti ingegni, a qualunque onesta scuola appartengano:

Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté;
Et moi, je lui reponde sans crainte d'un blasphème:
Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté.

Tu non credi certamente ch'io bandisca la crociata contro ogni sorta di pittura in genere. Anzi, come tu ti compiaci nella descrizione di uno di tali quadri che ammirasti all'Accademia di Londra; io se non temessi troppo di andare per le lunghe, ne descriverei ben due o tre che all'esposizione di Vienna eclissavano non poche tele di tema storico; autori due tedeschi e un ungherese. Quanta espressione, quanta verità, quanta evidenza in quei drammi commoventi e senza ombra di mimica teatrale! E tutto ciò congiunto ad una esecuzione sobria, sapiente, fedele

al vero, ma ad un vero saputo trovare all'uopo, saputo indovinare in tutte quelle parti che il vero a un tanto l'ora non sa nè può portare nello studio, l'anima colle sue passioni, cogli atti vivi e spontanei che le manifestano. Ma, senza ricorrere agli stranieri non ha forse l'Italia egregi artisti che in questa forma più attraente della pittura di genere danno prova di molto valore?

Una sola raccomandazione vorrei far loro ed è quella *di compiacersi più frequentemente in argomenti atti a commuovere, a destare sensi di pietà, e ben anche di dolore o di raccapriccio.*

Pongano essi in scena le passioni umane coi loro traviamenti, colle loro fatali conseguenze; l'amore e le sue follie, la gelosia ed i suoi ciechi trasporti, l'avarizia ed il suo implacabile egoismo: vedano qual fonte di drammatiche situazioni offre loro il ciclo percorso dall'uomo vizioso, che dall'ozio e dalla taverna discende per la via della colpa e del delitto fino all'ergastolo e al patibolo; e quale altra serie di pietose impressioni racchiuda il mesto tema della morte, la morte che colpisce la famiglia nei suoi santi affetti, che tronca i vincoli stretti dall'amicizia e dall'amore. *Meditino* infine coi Vauthier, coi Munkacsy, coi Knaus, il *multiforme dramma umano*, degno di occupare non solo il poeta, il moralista, il filosofo, ma ancora, e con stupendi effetti, l'artista.

ANTIREALISMO.

(*Lettera a Cesare Guasti*)

E il realismo? Anche qui bisogna intendersi: vi è realismo e realismo, allo stesso modo *qu'il y a fagot et fagot* come dice Sganarelle. Quale lo caratterizza un suo contradditore il realismo non farà paura nè a te nè a me; e dei realisti che la pensino a quel modo credo anch'io che ve ne siano e tali da far onore al nostro paese. Egli ti dice, fra l'altre cose, ch'essi hanno un culto particolare per i nostri quattrocentisti, dai quali si propongono imparare a vedere la natura, ad interpretarla, a renderla.

Ma è egli questo un programma che sia accettato, e se ac-

cettato, messo in pratica dalla maggior parte degli odierni cultori del realismo? — Il vero? parola elastica. Qual'era il vero dei nostri grandi quattrocentisti? Ricorro ad un esempio e lo prendo in ciò che vi ha di più nobile nella natura, nella quale sovrasta l'uomo, e nell'uomo la testa: il volto. I quattrocentisti italiani non che fra i tedeschi un Holbein, un Alberto Durero non vagheggiarono invero la bellezza nella riproduzione dei vari tipi della faccia umana, non cercarono che di riprodurne fedelmente anche le più volgari varietà. Ma questo fedele ritratto, questa sorprendente immagine di verità è sempre quella che la matita messa in mano abilissima, diretta da occhio vigile, attento, ingenuo, può tracciare e fissare sulla carta; che è quanto dire la verità della forma, il carattere, l'espressione, la vita.

È egli questo il vero che si studiano riprodurre quei tali realisti, ch'io ritengo estranei al programma sullodato? Ne siamo lontani. Essi ci parlano d'impressioni ed hanno ragione; è unicamente l'impressione che la retina dell'occhio riceve da certe macchie di luce e d'ombra e varietà di tinte che si manifestano sul modello, è quell'unica impressione che è il precipuo oggetto della loro preoccupazione. Quindi la preferenza data agli effetti di sole, come quelli in cui cotesta specie d'impressione si fa più manifesta e spiccata. L'illusione, la parvenza di cosa toccabile e materialmente reale detta dai francesi sarcasticamente *trompe l'oeil*, ecco per essi il supremo portato dell'arte; ma non arte si materiale riflesso, quale si effettua in specchio! Oh! quanto siamo lontani dal vero quale lo intendevano i quattrocentisti!

Quanto poi questo vero dei grandi naturalisti antichi differisse dalla riproduzione materiale dello specchio o della fotografia, posso dispensarmi dal dirlo a te che in essi sai vedere con profonda compiacenza l'interpretazione squisita del vero, l'alto magistero dell'arte. Lascia solo ch'io ti dimandi se non è in quei grandi un portato essenziale dell'arte quella costante eliminazione di ogni accidente estraneo al tipo di una data fisonomia, quella esplicazione ardita dei suoi fondamentali caratteri, accusandone vivamente l'individualità, quasi con una

inavvertita sfumatura di esagerazione. E appunto per questa via hanno essi raggiunto il bello: *quel bello eterno, che nulla ha di convenzionale, che sa anzi dare anche al brutto certe attrattive sui generis. Quel bello infine che è nell'essenza di ogni prototipo,* che fa bello, per modo d'esempio il cignale perchè prototipo delle specie congeneri e degeneri. È l'arte, in una parola dei sommi commediografi, che seppero togliere nella esplicazione dei caratteri tutto ciò che potrebbe impiccolirne e falsarne l'essenza; fermi nella massima che non tutto ciò che è, è verosimile, e che talora l'arte è più vera del vero.

IL CARATTERE DELL'ARTE ITALIANA.

Appena si faccia attenzione al modo con cui l'arte figurativa italiana ha concepiti ed espressi gli infiniti e svariati temi che svolse e trattò nei tre o quattro secoli di sua vita è forza riconoscere che quasi mai il fatto è stato preso nel suo concreto, ma ha subito una specie di trasfigurazione alquanto simile a quella che subisce il fatto storico quando si svolge nelle alte regioni del dramma o della tragedia antica. Così vediamo che l'accessorio è sempre sacrificato all'idea madre, che l'incidente non assolutamente necessario è eliminato perchè lesivo della unità e della bellezza.

Il genio francese in ciò appunto differisce dall'italiano che egli è eminentemente razionalista e strettamente analitico.

Dirò ancora che questo modo di sentire nell'arte è nella natura della medesima, e risponde a due nobili istinti della natura umana: il senso del bello o amore della forma e il senso poetico o aspirazione all'infinito. Quando questi due istinti si compenetrano in mirabile accordo, l'arte raggiunge il sublime.

IL CRITICO D'ARTE.

Ma forse l'errore dei critici sta in questo: che essi credono astenendosi dall'entrare nel campo del tecnicismo, di potere con tutta sicurezza portare i loro giudizi sulla parte intellettuale, morale e filosofica delle opere degli artisti. Ciò andrebbe bene qualora si potesse scindere la critica di un'opera d'arte in critica artistica o tecnica e in critica filosofica o morale; ma i

lumi dell'una debbono invece rischiarare l'altra quando si voglia guardarsi dal cadere nei più strani abbagli.

Credo non essere io temerario quando asserisco che senza avere in sommo grado educata la mente ed i sensi alla percezione di tutti i prestigi del bello plastico, di tutti i magisteri più intimi della forma, di tutti insomma gli artifici dell'arte, mai potranno il filosofo e l'uomo di lettere farsi neppure una ben chiara idea della « poetica speciale » al pittore ed allo statuario: nè sapere appieno sotto quali e diverse leggi l'uno e l'altro possano e debbano, col linguaggio loro proprio, esporre la rappresentazione di un dato concetto intellettuale. *Essi dovranno per necessità e quasi involontariamente esercitare sugli artisti un'influenza funesta, rendendosi complici del peccato comune alle moltitudini ignoranti o dotte che siano, le quali perchè non possono nè intendere nè provare quelle emozioni che il bello plastico è destinato a suscitare, vanno chiedendo all'arte ed ai suoi prodotti i meriti che si chiedono ad un racconto o ad un romanzo.* Quasi che il soggetto o morale o civile, secondo che la moda o i tempi lo richiedano sia l'unico merito di un'opera d'arte.

. . . .

Se la critica vuol essere austera e sapiente non intendo che abbia ad essere esclusiva e pedante, ammetto anzi che sia eclettica, che tutte le scuole sappia adeguatamente apprezzare, ciò che la porrà in grado di scorgere con occhio sicuro a quali principii si informi l'opera da giudicare, ponendosi a quel punto di vista per dire se il fine propostosi fu dall'autore raggiunto, se i mezzi furono i più acconci a raggiungerlo.

SAGGIO SUL BARTOLINI.

(*a Carlo Milanesi*)

Il Bartolini non potè credere che in un'amalgama di parti ragranellate in più veri si potesse ripristinare quella speciale unità che in ciascuno dei mille e sempre vari tipi di cui è ricca la natura rifulse. Anzi di ciascuno di questi tipi egli sentiva e sapeva esprimere la speciale bellezza e ardentemente si adoperava a caratterizzarla. Ella è una conseguenza logica di questo

sentimento, se nei grandi artisti vediamo riprodotte le speciali bellezze dei vari tipi con una pensata o istintiva sempre finissima ed ammirabile sfumatura di esagerazione, tanto è vero che l'arte sorvola alla pedestre copia del vero come e quanto è sdegnosa di ogni specie di convenzione. In una mente qual'era quella del Bartolini tanto ha dovuto essere l'amoroso rispetto per queste bellezze proprie di ciascuna varietà del vero che non poteva non scorgerne anche in tipi eccezionali, anzi innormali. Da ciò lo scandalo del gobbo. A bella posta lo dette egli a ritrarre a giovani della scuola che aveva trovati guasti dai precetti del Bicci sul bello convenzionale ed avvezzi a ritrarre il modello più colla reminiscenza delle statue antiche che con la viva interpretazione della natura posta loro dinnanzi. E sperò in tal modo di destare in essi il senso della bellezza relativa e individuale riconducendoli con un antidoto, oso dire eroico, alla cognizione e al culto della verità. Io l'ho veduto il famoso gobbo sul banco della scuola bartoliniana: era uno stupore! Che carattere! Sembrava un cammeo antico. Non era schifoso al modo di certi nudi della scuola verista, che puzzano di sala anatomica molte miglia da lontano. Ti sai figurare una statua di Esopo fatta da Fidia? Questa immagine mi corse subito alla mente. Di poi vidi il sigillo che con impeto di stizza inventava e faceva per suo uso il Bartolini e tornai col pensiero al cammeo antico ed alla statua di Esopo.

Fu la stizza di un uomo frainteso il quale udivasi dannato alle gemonie, in mala fede da alcuni, per ignoranza o antichi pregiudizi dai più; fu quella stizza dico che lo portava a difendersi non con le buone ragioni, che ne aveva da vendere e regalare, ma con bizzarre ed irose esagerazioni, che davano esca al fuoco, armi ai nemici.

Di questi la schiera era larga e piena; chè egli intollerante della mediocrità presuntuosa e delle incessanti punture dell'invidia, non sapeva reprimere gl'impeti dello sdegno, e tirava a palle infuocate non senza che un qualche proiettile cogliesse l'innocente per il reo. All'alma sdegnosa tal volta accade purtroppo di dar fuoco ad un'ombra; e pochi seppero perdonarglielo. È doloroso il dirlo, in Italia egli ebbe più nemici che

ammiratori; di là delle Alpi l'ammirazione fu generale e immensa.

È poi indubitato che nel crogiuolo della mente del Bartolini il vero doveva sottostare anche ad un'altra azione, oltre alla sovraccennata, intendo quella che lo spoglia di quanto vi s'incontri di accidentale, di estrinseco ai grandi tratti che lo informano e ne determinano l'indole speciale, di quanto vi sia d'inutile a caratterizzarlo, e di tutte infine quelle minuzie che lo impiccioliscono, e nelle quali i veristi credono di rinvenire le condizioni dell'evidenza e della verità, perchè guardano il vero non col sentimento ma con la lente di una camera ottica per farsi vincere, ben s'intende, dall'artista fotografo.

Il Bartolini come Fidia, come Leonardo ed altri sommi seppe vedere nobilmente il vero perchè seppe sceverarlo da ogni inutile accidentalità.

Io qui non ti parlo che di *forma*, forse perchè l'arte, come venne intesa dal Bartolini, non è arte che possa dirsi spiritualista. Il Bartolini fu greco nell'anima, ma eminentemente greco, non di quel grecismo pedante che fece le spese delle tre Arti mezzo secolo fa, chè anzi egli potè credere un tempo di aver l'arte greca in gran dispetto, perchè appunto quelli che dall'universo si tenevano pei capolavori degli scarpelli greci, urtavano quel senso squisito del vero ch'egli aveva sortito dalla natura, e che forse gli fece indovinar Fidia prima di averlo studiato ed amato. Il Bartolini fu greco, non per volgare ossequio ai sommi greci, sì perchè com'essi vedeva il vero. Ma l'elemento materiale della forma che nel Bartolini non trovò da compenetrarsi, come già in Raffaello e in Leonardo, nell'elemento spiritualista, non tarpava le ali del suo genio. Tu sai ch'io non sono sospetto di poca tenerezza pel sentimento cristiano dell'arte, sia pure nelle sue primitive manifestazioni: eppure, dovessi oggi scandalizzare qualche collega purista, mi accosto a coloro che credono si possa toccare il sublime colla sola potenza della forma, ed esserne il Bartolini una prova luminosa: intendiamoci, prendasi la parola forma nel senso più lato, in quanto comprende la linea, il gesto, la nobile espressione del concetto. Se poi tu mi dimandi se avrei bramato che nel Bartolini l'elemento spiritualista fosse

entrato a bilanciarvi il materialista, io ti rispondo di sì, ma ti confesso, con una qualche esitazione. Perchè se è vero che nella seconda maniera di Raffaello, nella « Scuola d'Atene », i due elementi si trovino in tale un accordo che ci rapisce, e segna il punto in cui il genio dell'Urbinate avrebbe dovuto fermarsi; non so poi se in ordine alla statuaria debbono prevalere gli stessi principii, e se materia ed anima debbano pesarvi nelle stesse proporzioni che nella pittura. Una pittura di puro sentimento e deficiente nella forma può essere, e toccare alla sua meta: non così la statuaria, che è la forma istessa che ne è per così dire l'apoteosi. Del resto dirò cosa detta e ripetuta da tanti: la nobile ed eletta forma è sorgente sempre di sensazioni pure ed elevate, e la Venere di Milo porta il nostro pensiero in ben più alte regioni che nol facciano talune immagini che di sacro hanno il nome.

PIETRO SELVATICO

Piacenza 1806-1879

IL FONDAMENTO DELL'ARTE ROMANTICA.

Bellezza è verità: il sommo bello è anche il sommo vero; e l'architettura, per toccare quest'apice, deve essere vera. Ma la sua verità si racchiude non nell'imitazione di una rozza capanna, non in quella di sognate proporzioni umane; essa sta *nell'espressione* e nel *carattere*, quel carattere che il Milizia ha così egregiamente definito come: « Una conformazione necessitata dai bisogni fisici e dalle abitudini morali, in cui si dipingono i climi, le idee, i costumi, i gusti, i piaceri ed il carattere stesso di ciascun popolo. »

La forma dunque (seguitiamo pure quella moderna divisione) dovrà dirsi pregevole se risponderà all'idea con essa collegata: e dovrà invece chiamarsi insignificante, quantunque consentanea alle regole, se per nulla o debolmente richiamerà questa idea. . . . . .

Dunque lo ripeteremo mille volte: si miri pure alla bellezza della forma, ma più alla convenienza, alla espressione ed al carattere che sono gli elementi di cui si compie l'essenza dell'idea.

Ecco le grandi divise dell'arte considerata nei suoi giganteschi rami, letteratura, musica, disegno, architettura.

L'uomo così nelle azioni più indifferenti della vita, come nelle più gravi dovrebbe intendere a questo altissimo fine: fare sè e gli altri migliori; ma per giungere a tanto, per far sentire ciò ai propri simili, bisogna commuoverli mostrando loro la sola luce dell'anima: il vero.

L'ARTE EDUCATRICE SOCIALE.

Ora che pei lumi diffusi il secolo dovrebbe aversi tolte d'intorno così travolte illusioni; ora che pare veramente si avvii

ad un utile progresso facendo popolare la scienza, ch'è quanto dire la verità, gli ornamenti non curando ove non siano veste ai fatti, accumunando il principio d'amore che ci deve stringere in nodo fratellevole; ora che le lettere paiono tutte congiurare al santissimo scopo di accrescere il senso della propria dignità a questo privilegiato fra gli esseri, la pittura potrebbe veramente venire in grande aiuto alla pendenza dei tempi, e portare anch'essa la sua pietra al grande edificio sociale che sta per ricostruirsi. Essa meglio assai dei libri gioverebbe ad apprendere le meraviglie della religione, l'efficacia della storia, il diletto congiunto al bene che può venirci dall'esercizio di nobili virtù e miti.

Solo che si volesse considerare essere la pittura meglio assai che la eloquenza e la poesia facile a venire intesa dal dotto come dall'ignorante, si giungerebbe a conoscere quanta utilità potrebbe sulle masse disseminarsi, sferrandola da quella catena d'indifferenza da cui sta avvinghiata, liberandola dalle pregiudicate pastoie della forma, a fine di ridurla una pagina o storica od affettuosa, acconcia ben più che le stampate o le scritte ad infondere nel popolo amore a quanto v'ha di grande, di magnanimo, di onesto, per condurlo senza i tiranni modi d'insegnamenti severi a rimembrare tutte le memorie che possono dilettarlo, e ciò che val più, gli affetti che l'anima gli rinfuocano.

Quei Greci che tanto furono originali, quei Greci da cui noi ci scostiamo immensamente, appunto perchè ci ostiniamo ad imitarli, avevano anch'essi intravveduto questo nobile fine nei soggetti tolti a rappresentare dall'arte. Se la pittura presso i Greci assai scarsamente lo raggiunse, è perchè di essa non facevano lo stesso conto che della statuaria. Ma quest'ultima che consideravano mezzo potente a dare grandezza e sfarzo ai loro monumenti, la ridussero maestra della nazione, e quasi a dire una pagina immensa ove stavano impresse la religione e le glorie della spada e dell'ingegno. Sui frontespizi dei tempii le gesta degli eroi e le feste sacre ai numi: nella Stoa e nel Peripato le immagini dei filosofi e dei poeti: nello Stadio i simulacri dei vincitori. Nulla infine che non fosse greco volevano; e se alcuna cosa toglievano a prestito da straniera nazione, con sì ingegnosa

frode la innestavano alla loro civiltà, che pareva sorta od almeno fecondata sotto il tepido lor cielo. In una parola, ogni rappresentazione dell'arte loro spirava la fede politeistica che professavano, e quell'amore verso la libertà e la patria per cui, a scapito di tante virtù domestiche, non curavano tutti gli altri amori.

Per imitare dunque degnamente i Greci procuriamo anche noi moderni di non togliere nulla da essi nè da altri, di essere nazionali, di starci liberi il più che possibile da ogni influenza di passata civiltà, di foggiare l'arte conforme ai mutamenti portati dalla religione di pace che ne governa. *Cominciamo dunque dallo smettere intieramente quella maledizione di rappresentare soggetti tolti dalle credenze o dalla storia dei popoli antichi coi quali più nulla ora abbiamo di comune.*

Bando perciò alle imprese favolose degli eroi ellenici: bando alle stucchevoli battaglie omeriche: bando alle Veneri oscene, ai Marti, ai Giovi della greca mitologia, simboli, è vero, di molti fenomeni naturali, ma pel progredire della scienza e pel tramutarsi della fede, ridotti insignificanti a noi. Tutto sta che a render valido si fatto bando contro le favole antiche consentano in primo luogo gli artisti; tutto sta che non abbia troppa ragione quella energica penna del Tommaseo quando dice « che i letterati, per caparbi che paiano alla voce della « critica, son più docili degli artisti, i quali non mi farebbe « meraviglia se per qualche centinaio d'anni persistessero a vo- « lere col loro bello ideale superare la natura e rappresentare « nude le Europe dei secoli moderni, ed a far pompa di no- « vità nelle Veneri e nei Vulcani. »

. . . .

DALLA PITTURA RELIGIOSA ALLA PITTURA STORICA.

Tornarci ad infondere nei cuori la energica fede dei nostri progenitori del medio evo, questa fede che, sentita egualmente dagli artisti e dal popolo, produceva le sante immagini di Giotto, del Beato Angelico, del Francia, parmi per ora piuttosto impossibile che difficile impresa; e molti anzi dicono che a questo non potremo ricondurci mai più. Tanto io non so, ma so bene

che a rimetterci in via non basta sicuramente la voce forte e generosa sì, ma pel discordante frastuono dei più, inascoltata, di alcuni pochi che scrivono e parlano parole di sublime speranza, senza curare beffe e sghignazzamenti. Troppo questi beni naturali di cui possiamo godere, ci sembrano degni di tutte le cure nostre; troppo una filosofia osservatrice, indagatrice, notomista paziente del corpo e dello spirito si è fatta vita e nerbo degli intelletti nostri; troppo è il dubbio in alcuni, la noia in molti, la indifferenza in quasi tutti; perchè possano ora le verità religiose, dipinte o scolpite, favellarci un commovitore linguaggio.

Poi, quelle stesse forme di leggi, di ordinamenti politici, di vivere civile, al cui perfezionamento tanto mira l'età, ci tolgono ogni dì più quel vincolo potente che nel medio evo collegava la preghiera con la battaglia, il monaco, primo germe del popolo, col popolo stesso; le associazioni colla Chiesa, la libertà colla religione, l'uomo coll'altare. Chi era allora che non sentisse come il Vangelo spezzava le catene di tutti, e tutti voleva accomunati ad un banchetto di pace e di amore? Chi è adesso che di tanto sublime vero vada profondamente persuaso? Non bisognano prove a ciò; ma se alcuna potesse meglio raccertare, basterà la seguente. Sul cominciare del secolo presente alcuni artisti tentarono una riforma, camminando le grandi orme lasciateci dall'arte cristiana del trecento; ma questo ritorno alle soavi creazioni di Giotto e del Beato Angelico nulla produsse di veramente grande, perchè immaturi o non compresi i sentimenti che doveano fecondarlo: immaturi per gli artisti, cui i pochi studi, portati solamente sulla forma dell'arte del trecento, non erano bastanti ad arrivare a quell'altezza; non compresi dal popolo o corrotto, o svigorito tanto, da non trovar quasi più una efficace parola nel simbolo religioso. Si rifecero, imitando con servile, quindi fredda mano, i Santi dell'Orcagna e di Simon Memmi; ma lo spirito e l'affetto che avviva quelle divine figure non si rifece, nè potea rifarsi; perchè ai più degli artisti la mente non dava fiamma sul cuore; se ne eccettui alcuni Alemanni che, bisogna dirlo, o perchè più credenti, o perchè secondati da più onesto popolo, guadagnarono, da questa rea-

zione religiosa, bene all'arte, dignità alla nazione. Ma in molta parte di Europa, è inutile o colpevole dissimularlo, la fede nel Vangelo è parola vuota di senso, quando non è irrisa. Quanto tempo ancora per correggerci e ringiovanirci!... E intanto perchè abbandonare spenzolate le braccia e rimanerci inoperosi? Perchè non adoperarci di montare alla cima, per una via lunga sì, ma che pur sale; e profittare di quella sorta di fede che ancor ci sopravanza, cioè quella che viene *a noi tutti dallo studio della storia,* e nei meno traviati, dall'affetto della famiglia? Almeno proviamo.

. . . .

Sarebbe opportuno con acconcie, quindi brevi parole mostrare come l'arte cristiana ebbe in Italia ed altrove, vigorosa vita, e più che due secoli trascorse fra glorie forse non accessibili più. Ebbe la sua èra di splendidi onori l'arte allegorica che figurava sulle tavole ingegnosi concetti e personificazioni troppo spesso strane di virtù e di vizii: l'ebbe l'arte mitologica, la quale, innamorata dei resti del Paganesimo, riprodusse con avida sollecitudine ogni oscenità od inezia di quella sensualistica religione: la ebbe l'arte avvivata dal solo amore della forma, che nelle Veneri di Tiziano, negli angeli del Correggio, nelle lascive donne del Rubens, appalesò a quale squisitezza di perfezione possa portarsi il colore ed il rilievo. Ma l'arte veramente storica, l'arte che in una scena da lei scolpita o dipinta rinnovella o mostra i sentimenti, gli affetti, i costumi, la civiltà di un individuo o di un'epoca; questa arte sublime o non vi fu mai od ebbe effimera e languida vita in alcuni pochi, esempii isolati che non poterono sollevarsi in utile scuola agli altri....

L'arte propriamente storica è dunque campo, e vastissimo campo, ancora da mietersi. E l'età presente, aiutata da tanto soccorso di libri, da tante notizie intorno al costume morale, alle vesti, agli addobbi, alle architetture del passato, aiutata da una letteratura e da una scuola storica energicamente rivolta a ricostruire in tutte le sue parti le età fuggite, sopra tutti il popolo, da certi aristocratici istoricanti di un tempo cotanto dimenticato, parmi possa entrare ora sicura in questo campo e cogliere ricca messe.

Basta che dalle servili imitazioni dell'antico e delle altrui maniere rifugga; basta che rifugga dalle fredde convenzioni; basta che consideri la forma, mezzo e non fine; basta che di inviscerarsi nei fatti storici che prende ad effigiare tenti, e lo tenti così da indovinare il concetto, la espressione, la individualità, la poesia che racchiudono. Ecco allora camminare innanzi franchissimi passi, stringendosi l'una con l'altro la mano tutte le arti; così quelle della parola, come le altre del bello visibile e sensibile: ecco la pittura proporsi e giungere il fine stesso delle lettere: ecco cessata una questione lunga, misera, vergognosa, che fu ceppo all'ingegno, gelo al sangue che sgorgava caldo dal cuore di tanti. L'arte si vedrà allora non poter essere che una sola: differenti mostrarsi unicamente i mezzi ed i linguaggi: e questa sacra parola scritta o parlata, scolpita o dipinta, sulle corde dell'arpa, e nelle mille carole del giovane piede, dal libro e dalla colonna, sul teatro e nelle esposizioni accademiche, nel dramma o nella statua, nella chiesa o nel circolo, fra le armonie dell'organo o nelle popolari canzoni, nella leggenda o nella storia, in Dante od in Raffaello, nella religione o nella famiglia, dover essere sempre amoroso vincolo e *potente espressione dell'affetto.*

Un artista che tutte le forze raccolga a giungere queste nobili mire, s'accorgerà come, non nel solo passato questa poesia dell'affetto si stringa, ma anche nella età presente, fra gli uomini che ne circondano, sotto la monotona maschera d'indifferenza che ci ricopre, e sotto le adulate sale del ricco, e nei mal difesi abituri del povero, si rallarghi potente e viva, fresca di animosa vita. S'accorgerà che la poesia e la pittura popolare non vanno spregiate o derise come arti ignobili: s'accorgerà che i dolori, le gioie, i sentimenti, gli odii, gli amori del popolo non sono da immaginarsi come indegni di occupare la penna ed il pennello; ma anzi, fonte limpidissima di toccanti ispirazioni. Vedrà infine che se la vita dell'arte è l'affetto, e se privato d'esso ogni bello appare puerile vanità, questo affetto non palpita, non si rinfuoca se non in ciò che da molti ingannati, è detto volgarissimo vero. Ed il proclamare colla rauca voce dei vecchi retori, come fanno taluni ancora, che questo è un condurre l'arte fra il

lezzo e l'orgie della taverna, un ridurla fiammingata, triviale, è tanta grettezza di mente, tanta ostinatezza d'errore, che a ripensarlo mette ribrezzo. — No, le oscene rime del Burchiello e del Lasca, gli ubbriachi di Teniers, le fruttivendole di Terburg, i giocatori del Caravaggio, quantunque veri nella forma, non sono bellezza, perchè affetto non sono. Ma l'artigiana di Souvestre, ma la Esmeralda di Victor Hugo, ma la Lucia del Manzoni; ma la povera pellegrina di Robert, ma i briganti di Orazio Vernet, ma le donne sulliote di Ary Schëffer, oh! sono tanta e sì grande e sì energica bellezza, perchè affetti chiudono tanti. Ad epoca, che se pure in alcuna cosa crede è nella storia e nell'affetto domestico, diventa incalzante bisogno formare gli artisti profondamente storici, pensatamente amorosi; così li avrete fatti maestri della nazione, e l'arte avrete sbruttata dalle livide chiazze che adesso la sozzano.

A toccare quest'ardua mira è d'uopo persuadere che a nulla di buono può giungersi senza *commuovere il cuore*, e come per far ciò sia necessario infondere la confidenza nella verità e nel sacro potere e diritto suo di regnare sul mondo, sui fatti e sulle intelligenze. Ciò chiarito non è più difficile persuadere che l'arte grande ed utile veramente non può essere che la rappresentazione del vero, ma solo *di quel vero che consola la mente e la innalza, la fa più serena, più amorosa verso gli uomini, verso gli uomini tutti; ed idoleggia il bello morale sempre* ed il fisico allora soltanto che al primo diventa scala e sostegno.

Perciò dovrassi far conoscere con tenace pazienza, essere tutt'altro che bello, tanto quell'ideale che si compone secondo certe rancide estetiche, di un'accorta scelta di parti vere tolte a prestito da tipi differenti, come quell'arte trivialmente improntata sopra inutile o dannoso vero, che si contenta figurare l'uomo esteriore ed i soli difetti del senso, dell'anima non si cura o la presenta spregevole.

EUGÈNE E. VIOLLET-LE DUC

Parigi 1814 — Losanna 1879

L'ARCHITETTURA PSICOLOGICA.

L'arte è un istinto, un bisogno dello spirito che usa, per farsi comprendere, diverse forme: ma non v'è che *l'Arte* come non v'è che *la Ragione*, come non v'è che *la Saggezza* come non v'è che *la Passione*. L'arte è una sola sorgente che si divide in molti rivi: l'oratore, il poeta, il musicista, l'architetto, lo statuario, il pittore stesso non cercano se non espressioni diverse di un unico sentimento che sta nell'animo degli uomini pieni di ricchezza interiore. Questo è vero tanto che l'artista, qualunque egli sia, poeta, musicista, architetto, scultore o pittore, può esprimere nel suo particolare linguaggio e far penetrare nella folla un sentimento di un'eguale natura, toccare l'identica corda dell'anima: perchè se le arti hanno diversi mezzi d'espressione, tuttavia le impressioni ch'esse fanno nascere nell'uomo, sono limitate, e si riproducono sempre indipendentemente dal linguaggio adottato. Le arti agiscono sui nostri sensi, e dai sensi suscitano per vie diverse, una stessa serie d'impressioni.....

Chi di noi non ha provato, almeno una volta in vita sua, nell'ascoltare un poeta od un musicista, o guardando un monumento, un bassorilievo o una pittura, alcune emozioni, quali ad esempio il sentimento della grandiosità, della tristezza, di un segreto sgomento, della fierezza, della gioia, della speranza, del rimpianto?

Sembra che quanto maggiormente le arti si allontanano dall'imitazione della natura tanto più sono capaci di far vibrare nelle anime alcune corde intime che lasciano una profonda e durevole impressione.

L'accento e la frase di un oratore, un gesto stesso, un ritmo musicale, la vista d'un monumento, possono produrre una vi-

brazione dei nervi tale che ci salgono agli occhi le lagrime e che proviamo un'impressione di calore o un brivido di freddo, pur senza poter definire la natura del sentimento che ci commuove: questo sentimento è il nostro istinto d'artisti che viene colpito da una delle varie espressioni dell'arte.

. . . .

Il mormorio del mare, il fremito del vento, l'alba o il tramonto, l'aspetto di un luogo dirupato o d'una prateria verdeggiante, l'oscurità, la luce, suscitano nell'anima umana delle sensazioni morali, delle fantasie indipendenti dal nostro stato reale che noi chiamiamo poetiche in mancanza d'altre parole. Queste sensazioni sono tali solo perchè all'impressione puramente fisica prodotta fuori di noi, si uniscono delle idee che estraiamo da noi stessi. Così il mormorio dell'onde del mare è solo un rumore di cui conosciamo la causa; perchè l'ascoltiamo noi per intere ore? Perchè questo brusio ci dà un'impressione particolare che non è nè dolore, nè gioia, nè l'impazienza, nè la noia? Perchè questa grande armonia suscita nel nostro spirito alcuni sentimenti che vi si trovano, per così dire, allo stato latente. Ora supponiamo che l'arte, passando attraverso il linguaggio dei musicisti, ci risvegli il ricordo dell'armonia dei flutti; subito lo spirito vostro ritrova quei pensieri che l'occupavano allorchè eravate sulle rive del mare: di più esso vi rappresenta di nuovo quel grande spettacolo dell'onda immensa e voi credete sentire il fresco aroma del mare. Supponete ancora che, durante quelle ore trascorse ad ascoltare il fragore dei flutti voi siate stati sotto l'impressione di un evento felice o infelice; voi ritroverete, ascoltando il musicista, il sentimento di questa gioia o di questo dolore.

Questi pensieri che nascevano nella vostra anima sulle rive del mare, il musicista ed il poeta possono risvegliarli, ne siamo convinti.

Ma anche l'architetto può farlo, sebbene ciò sembri più strano. Per mezzo del linguaggio che gli è proprio: la riunione dei suoni, il musicista vi ridarà la visione grandiosa del mare: risvegliando nella vostra immaginazione idee analoghe a quelle che vi facevano sognare sulla riva, il poeta vi riconduce su

questa stessa spiaggia: e così pure, con l'aiuto del suo linguaggio caratteristico, l'architetto risveglierà in voi la stessa impressione.

S'egli traccia sotto il cielo una lunga linea orizzontale sulla quale i vostri occhi spaziano senza arrestarsi, la vostra anima sarà invasa da un sentimento di grandezza, di calma che susciterà in voi idee analoghe a quelle che vi dava la contemplazione del mare.....

Fate entrare un uomo in una cripta bassa, vasta, sostenuta da numerosi pilastri, corti, grevi; sebbene egli possa passeggiare e respirare liberamente, abbasserà la testa e nel suo spirito non sorgeranno che idee tristi, immagini cupe; proverà egli una specie di oppressione intima, un desiderio di aria e di luce. Fate entrare quest'uomo in una costruzione le cui volte s'elevano ad una grande altezza, inondata d'aria e di luce; egli innalzerà i suoi sguardi, la sua figura stessa rifletterà le idee di maestà che si addensano nel suo cuore.

Considerate tutti coloro che entrano in una sala bassa, poco rischiarata: essi non dirigeranno i loro occhi verso la volta, sebbene vicina ad essi, e per quanto possa essere ricca: voi vedrete invece che i loro sguardi si stendono orizzontalmente e poi si chinano sul pavimento. Se voi non li avvertirete, usciranno senza sapere se le volte sono decorate o nude. Guardate invece tutti coloro che entrano nella basilica di San Pietro in Roma; sin dalla soglia i loro sguardi si dirigono subito verso l'immensa cupola che corona l'edificio. I pilastri della chiesa sono coperti di marmi: magnifici sepolcri ne decorano le pareti; essi non li vedono, e s'avanzano sempre più, cercando di penetrare le profondità dell'immensa cupola. A più riprese è necessario avvertirli che urtano alcune sculture, che camminano sul porfido, prima che i loro occhi si dirigano a questi oggetti, e tuttavia essi sono vicini a loro tanto da poterne apprezzare il valore. Delle lunghe linee orizzontali, delle volte basse o molto elevate, una sala cupa o luminosa, faranno dunque nascere nell'anima umana sentimenti ben diversi.....

L'ARTE SOCIALE.

Le arti hanno potuto svilupparsi o estendersi sotto tutte le forme sociali: sotto il governo teocratico degli Egiziani, sotto il governo mobile e fantastico dei Greci, sotto il governo amministrativo dei Romani, sotto le repubbliche oligarchiche o anarchiche dell'Italia e sotto il giogo feudale del medioevo.

Ciò prova che la forma del governo non ha alcuna influenza sull'arte. Al contrario esse si sviluppano attivamente quando sono, per così dire, legate ai costumi di un popolo, quando ne sono il linguaggio sincero; esse decadono quando si isolano dai costumi per formare come uno Stato a parte, quando divengono una cultura particolare; allora a poco a poco le vediamo chiudersi nelle scuole, isolarsi; esse adottano subito un linguaggio che non è più quello del popolo. Allora l'arte è uno straniero che noi accogliamo, a volte, senza mescolarlo alla vita comune. Si finisce per trascurarla perchè imbarazza invece di aiutare; essa pretende governare e non ha più sudditi. L'arte non può vivere se non libera nella sua espressione, ma sottomessa nel suo principio; e muore invece quando il suo principio è misconosciuto e la sua espressione diventa schiava...

Io vedo che tutte le civiltà primitive hanno press'a poco la stessa potenza creatrice in fatto d'arte; esse hanno gli stessi bisogni fisici ed intellettuali, esse seguono nell'espressione un certo ordine di idee semplice e molto ristretto. Il compito dell'artista è allora abbastanza facile; egli non è obbligato ad arricchire la sua memoria di quella moltitudine di dettagli che spengono oggidì i nostri primi slanci istintivi; egli non deve sapere tuttociò che noi abbiamo invece dovuto imparare. La più primitiva di tutte le scienze, quella del cuore umano, è facile ad acquistarsi quando tutti vivono nei campi o nella piazza pubblica, si mescolano ad ogni cosa, ciò che avviene presso tutti i popoli in cui la civiltà è ancora poco sviluppata.

I sentimenti, le passioni, i vizi, le virtù, i gusti ed i bisogni si rivelano all'esterno molto meglio presso gli uomini primitivi che presso quelli che vivono nel mezzo di una avanzata civiltà.

L'artista, che dapprima è un'osservatore, approfitterà di uno

stato sociale il cui semplice meccanismo gli è continuamente innanzi agli occhi.....

Nello stato di grande civiltà ogni sentimento è invece complesso e diviso. Ma che diviene allora l'artista plastico?... Egli imita le interpretazioni dei gesti che i suoi antenati hanno date in tempi meno civili; ed oltre l'inconveniente di imitare un'interpretazione, questa imitazione di seconda mano sembra falsa, esagerata; l'artista non è più compreso. Egli cerca lo *stile* e ne parla in mezzo a gente che non è nello stato di capire ciò che è lo stile, mentre l'artista primitivo mette, inconsciamente, dello stile nelle sue opere ed è compreso.

Ciò che noi diciamo a proposito del gesto, si potrebbe dire per tutto quanto entra nel dominio dell'arte. E' facile ad un architetto costruire un tempio per la divinità, quando questa divinità è un mito, rappresenta una passione, un principio, oppure anche una parte dell'ordine creato, perchè questo mito ha un corpo, un'apparenza sensibile, degli attributi, e può una cosa convenirgli, ed un'altra essergli contraria. Ma elevare un tempio a Dio, al Dio dei cristiani, è cosa meno agevole perchè in sè comprende tutte le cose, perchè egli a tutto presiede, è il principio e la fine, è lo spazio. Come dunque edificargli una dimora, dal momento che egli è dappertutto? Come tradurre questa idea astratta delle divinità nella pietra, e far comprendere agli uomini che un edificio possa essere la dimora del Dio cristiano? Gli artisti del medioevo tuttavia hanno tentato questo, e con qualche successo. Come hanno fatto? Essi hanno fatto della Chiesa cristiana quasi una esposizione della creazione, essi ne hanno fatto la riunione di ogni cosa creata nell'ordine visibile ed invisibile, una specie di epopea universale di pietra.

. . . .

Noi dobbiamo dunque avere la modestia del nostro tempo, e guardarvi a più riprese prima di dare l'epiteto di barbari ai secoli che ci hanno preceduto nelle vie delle arti. Io non sono di quelli che disperano nel presente e gettano uno sguardo di rimpianto nel passato. Il passato è passato, ma bisogna studiarlo con cura, con sincerità e cercare non di farlo rivivere, ma di conoscerlo, per servirsene. Io *non posso ammettere che s'im-*

ponga la riproduzione delle forme dell'arte degli antichi, dei popoli del medioevo o delle accademie di Luigi XIV, precisamente perchè queste forme erano l'espressione dei costumi di quei tempi, e i nostri costumi del secolo XIX non assomigliano nè a quelli dei Greci nè a quelli dei Romani, nè a quelli delle epoche feudali o del secolo XVII, ma i principii che hanno diretto gli artisti passati sono sempre veri, e non cambieranno mai sinchè gli uomini saranno costruiti della medesima argilla. Cerchiamo dunque di sottometterci di nuovo a questi principii invariabili; consideriamo come i nostri antenati li abbiano tradotti in forme che erano l'espressione dei costumi del loro tempo; e marciamo allora liberamente in quella che è detta la via del progresso.

JAN AUGUSTE D. INGRES

Montauban 1780 — Parigi 1867

PENSIERI.

Che non mi si parli più di questa massima assurda: « Ci vuole del nuovo: bisogna seguire il proprio secolo, tutto muta, tutto è mutato! » Che sofisma è tutto ciò. Cambia forse la natura, cambiano l'aria e la luce, o le passioni del cuore umano sono mutate dopo Omero?

« Bisogna seguire il proprio secolo ». Ma se il mio secolo erra?

Vi fu, sul globo, un piccolo punto di terra che si chiamava la Grecia, ove, sotto il più bel cielo, tra gli abitanti dotati di una organizzazione intellettuale unica, la letteratura e l'arte diffusero su tutte le cose della natura una seconda luce, per tutti i popoli e per tutte le generazioni venture.....

Errore dunque credere che non vi sia salvezza per l'arte se non nell'indipendenza assoluta: che le disposizioni naturali corrano il rischio di essere soffocate dalle discipline degli antichi, che le dottrine classiche paralizzino o soffochino lo slancio dell'intelligenza.

Esse ne favoriscono invece lo sviluppo, ne rianimano le forze e ne fecondano le ispirazioni; esse sono un aiuto e non un ostacolo.

D'altra parte non vi sono due arti, bensì ve n'è una sola: quella che è fondata sull'imitazione della natura, della bellezza immutabile, ineffabile, eterna.

Che volete dire, che venite voi a predicarmi con le vostre arringhe in favore del « nuovo »? Al di là della natura non c'è che il barocco: al di fuori dell'arte, quale gli antichi l'hanno compresa e seguita non c'è nè vi può essere se non capriccio e fantasticheria.

Crediamo ciò ch'essi hanno creduto, vale a dire la verità, che è di tutti i tempi.

Traduciamola diversamente da essi, se lo possiamo, *nell'espressione*: ma sappiamo com'essi riconoscerla, adorarla in ispirito e nei principi, e lasciamo strillare coloro che gettano come un insulto contro di noi la designazione di «tardivi».....

* * *

Vogliono del nuovo? Vogliono, come essi dicono, il progresso nella varietà, e per smentire noi che raccomandiamo la stretta imitazione degli antichi e dei maestri, ci oppongono il progresso delle scienze nel nostro secolo!

Ma le condizioni di queste son ben diverse dalle condizioni dell'arte. Il dominio delle scienze si estende per effetto del tempo, le scoperte che ivi si attuano sono dovute all'osservazione pazientissima di alcuni fenomeni, al perfezionamento di alcuni istrumenti, qualche volta anche al caso. Che cosa può rivelare a noi il caso nel dominio dell'imitazione delle forme? Forse rimane da scoprire una parte del disegno? Forse con la più acuta pazienza e con lenti perfezionate potremo scorgere nella natura dei nuovi contorni, un nuovo colore, un nuovo modellato? Non vi è nulla di essenziale nell'arte da scoprire dopo Fidia e Raffaello, ma v'è sempre, anche dopo di loro, molto da fare per *mantenere il culto del vero e per perpetuare la tradizione del bello.*

* * *

Credete voi che vi mandi al Louvre per trovarvi ciò che si è convenuto chiamare «il bello ideale» cioè qualcosa di diverso da quello che è in natura? Sono tali sciocchezze che, nelle cattive epoche, hanno condotto alla decadenza dell'arte.

Vi mando là perchè apprendiate dagli antichi a vedere la natura, *perchè essi sono la natura; di essi bisogna vivere.*

Lo stesso dico per le pitture dei grandi secoli. Credete voi che dandovi l'ordine di copiarle, io voglia fare di voi dei copisti? No, voglio che voi assorbiate la linfa dalla pianta.

Rivolgetevi ai maestri, parlate loro, essi vi risponderanno perchè sono ancora viventi...

* * *

Se si consulta l'esperienza si scoprirà che, rendendosi familiari le invenzioni degli altri si impara, in arte, ad inventare originalmente, come ci si abitua a pensare leggendo le idee degli altri. Solo osservando e studiando incessantemente i capolavori, noi possiamo vivificare i nostri mezzi e dar loro uno sviluppo.

* * *

(L'Antico) che è mai? E' la natura, è la conoscenza intima, è l'espressione compiuta, filosofica, della bellezza e della forma.

* * *

Senza aver consultato gli antichi non vi riescirà di rappresentare questo modello tale quale è. Essi solamente possono insegnarvelo. Con tutte le vostre capacità organiche, voi restereste tutta la vita innanzi alla natura, senza che mai possiate tradurla in ispirito ed in verità.

* * *

Non cercate troppo il soggetto: un pittore può far dell'oro con quattro soldi. Io conquistai un nome con un ex-voto, e tutti i soggetti possono produrre dei poemi. Non si deve nello stesso modo, preoccuparsi eccessivamente degli accessorii: bisogna sacrificarli all'essenziale, e l'essenziale è la linea, il contorno, il modellato delle figure.....

« IL DISEGNO E' LA PROBITA' DELL'ARTE ».

Disegnare non significa semplice riproduzione dei contorni, il disegno non consiste solamente nel tratteggio: il disegno è anche l'espressione, la forma intima, il piano, il modellato. Considerare ciò che rimane dopo questo! Il disegno comprende più dei tre quarti di ciò che costituisce la pittura. Se dovessi

mettere sulla porta di casa mia un'insegna, vi scriverei: *Scuola di disegno*, e son sicuro che farei dei pittori.

* * *

Il disegno comprende tutto, eccetto il colore. Occorre disegnare sempre, disegnare con gli occhi quando non si può disegnare con la matita. Finchè voi non farete progredire l'acuta osservazione con la pratica non farete nulla di veramente buono.

* * *

Non passi giorno senza tracciare una linea, diceva Apelle. Con ciò voleva dire e io ve lo ripeto: la linea è il disegno, è tutto.

* * *

Se potessi rendervi musicisti, voi ci guadagnereste come pittori. Nella natura tutto è armonia: qualcosa in più, o in meno, altera la gamma e crea una nota falsa. Bisogna arrivare a cantare con la matita o col pennello con la stessa giustezza che si raggiunge con la voce: la giustezza delle forme è come la giustezza dei suoni.

* * *

Studiando la natura non abbiate dapprima occhio che per l'insieme; interrogate questo e non altro che questo. I particolari sono elementi di poca importanza che bisogna riallacciare alla ragione. La forma, larga e sempre più larga! La forma: essa non è che il fondamento e la condizione di tutto; il fumo stesso deve essere espresso col tratteggio.

* * *

Nel modello osservate i rapporti delle grandezze: qui è tutto il carattere. Siatene vivacemente colpiti e con la stessa vivezza rendete le grandezze relative. Se invece di seguire questo metodo voi esitate, se andate cercando sul foglio, non farete nulla che valga.

* * *

Abbiate integralmente negli occhi, nello spirito, la figura che vi proponete di rappresentare; e l'esecuzione non sia che il compimento di questa immagine già posseduta e preconcetta.

* * *

Tracciando una figura, preoccupatevi innanzi tutto di determinarne e caratterizzarne il movimento. *Non saprei ripetervelo mai troppo: il movimento è la vita.*

* * *

Non lamentiamo nè il tempo nostro nè le nostre penose difficoltà per raggiungere la *purezza dell'espressione, la perfezione dello stile.*

* * *

Più le linee e le forme sono semplici, più grande è la loro forza e bellezza.

Tutte le volte che sminuzzate le forme, le infiacchite. Avviene qui come in tutte le cose quando sono spezzettate.

Perchè non si crea un grande carattere? perchè invece di una grande forma, se ne creano tre piccole.

* * *

Quando le grandi linee non sono innanzi tutto nel carattere, non arriveremo a dare che dubbiose rassomiglianze.

* * *

Nella costruzione d'una figura non procedete mai a pezzi. Fate in modo che tutto proceda simultaneamente e, come si suol dire assai bene, disegnate « l'insieme ».

* * *

Non bisogna mai tentare d'imparare il modo di creare il bel carattere: bisogna trovarlo nel proprio modello.

* * *

Le belle forme sono costituite da piani retti ricchi di ro-

tondità; le belle forme sono quelle che hanno fermezza e pienezza, in cui i dettagli non compromettono la visione delle grandi masse.

* * *

Bisogna dare sanità alla forma.

* * *

Noi non procediamo, come gli scultori, materialmente; *noi dobbiamo fare della pittura scultorea.*

* * *

La pittura consiste nel disegno forte e in pari tempo delicato. Essa sta tutta, checchè si dica, in un disegno fermo, fiero e caratteristico, anche quando si tratta d'un quadro che debba colpire per la sua grazia. Non sono sufficienti nè la grazia sola nè il disegno rotto. Occorre di più: un disegno ampio e avvolgente.

* * *

Disegnate puramente ma con ampiezza. Puro e ampio: ecco il disegno, ecco l'arte.

* * *

L'espressione, in pittura, esige una grandissima scienza del disegno perchè l'espressione non può essere buona se non è stata formulata con assoluta giustezza. Coglierla approssimativamente, vuol dire non raggiungerla; vuol dire rappresentare personaggi falsi che si studieranno di contraffare sentimenti che non provano. Non si può pervenire a questa estrema precisione se non attraverso una sicurissima facoltà nel disegnare. In tal modo i pittori d'espressione sono stati, fra i moderni, i più grandi disegnatori. Vedete Raffaello!

L'espressione, parte essenziale dell'arte, è dunque intimamente legata alla forma. La perfezione del colore è in essa così poco richiesta che i pittori d'espressione eccellenti non hanno conquistata, come coloristi, la stessa superiorità. Disprezzarli per questo significa non conoscere abbastanza le arti. Non si possono richiedere ad uno stesso uomo qualità contradditorie.

D'altronde la prontezza d'esecuzione di cui abbisogna il colore per conservare tutto il suo prestigio non s'accorda con lo studio profondo che esige la grande purezza delle forme.

* * *

Il colore aggiunge ornamento alla pittura, ma è come la dama di corte, perchè non fa altro che rendere più amabili le vere perfezioni dell'arte.

Non v'ha esempio di grande disegnatore che non abbia posseduto il colore esattamente conveniente ai caratteri del proprio disegno. A gli occhi di molta gente Raffaello non è colorista; egli non ha il colore di Rubens e Van Dyck.

Perbacco, lo credo! se ne sarebbe ben guardato.

Rubens e Van Dyck possono piacere allo sguardo, ma lo ingannano: essi sono d'una cattiva scuola di coloristi, della scuola della menzogna. Tiziano, ecco il vero colore, la natura senza esagerazioni, senza splendore forzato!: giusto.

* * *

Non un colore troppo ardente; è *antistorico*. Cadete piuttosto nei grigi che nell'eccesso, se non potete eseguir con giustezza, se non potete trovar un tono assolutamente vero. Il tono *storico* lascia tranquillo lo spirito. Non siate più ambiziosi in questo che in altre cose.

* * *

Le parti essenziali del colore non sono nell'insieme delle masse chiare o scure del quadro; sono piuttosto nella particolare distinzione del tono di ciascun soggetto.

Per esempio, porre un bello e lucente panno bianco sur un corpo bruno, olivastro, e sopratutto far discernere un colore caldo da un colore freddo, un colore accidentale da quello che hanno le figure colorate dalle proprie tinte locali. Questa riflessione mi è stata ispirata dal caso che mi condusse ad osservare sull'anca del mio « Edipo », visto in uno specchio, un'acconciatura bianca, così luminosa e bella accanto a quel colore di carne calda e dorata!

* * *

Il bianco dev'essere riservato per quelle occasioni di luce, per quegli splendori che determinano l'effetto del quadro. Tiziano esprimeva l'augurio che il bianco fosse costoso come l'oltremare, e Zeusi, che era il Tiziano dei pittori dell'antichità, rimproverava coloro che ignoravano quanto l'eccesso in simili casi sia dannoso. Nulla è bianco nei corpi animati, nulla è realmente bianco. Tutto è relativo. Accanto a quelle donne splendide di bianchezza ponete un foglio di carta!

* * *

I riflessi scarsi nell'ombra e quelli che scivolano sui contorni sono indegni della maestà dell'arte.

* * *

La facoltà di « distaccare » gli oggetti in pittura (cosa che molti considerano importantissima) non era affatto una di quelle su cui Tiziano, ossia il più grande colorista, avesse fermato principalmente la propria attenzione. Sono stati dei pittori d'ingegno inferiore a far consistere in questo il merito essenziale della pittura, come crede ancora quel gregge d'amatori, inevitabilmente soddisfatti e affascinati allorchè vedono in un quadro una figura attorno alla quale — essi dicono — « sembra che si possa circolare ».

* * *

Talvolta, gli stessi quadretti fiamminghi ed olandesi sono, nelle loro ridotte dimensioni, eccellenti modelli per il colore e l'effetto d'un quadro storico. A questo proposito si possono da essi richiedere degli insegnamenti e notarli come esempi.

FRANCESCO HAYEZ

Venezia 1791 — Milano 1882

L'ISPIRAZIONE STORICO-ROMANTICA.

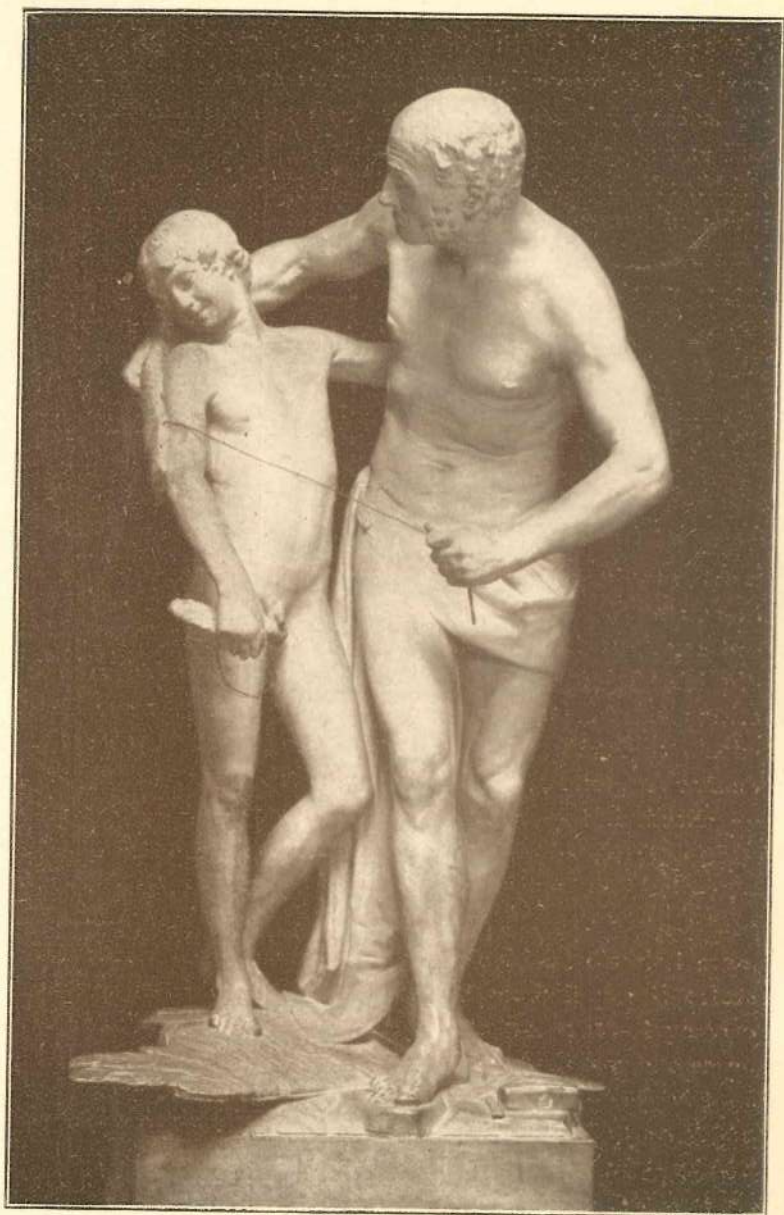
Ripresi gli studi miei prediletti, cominciai un quadro di mezzana dimensione del quale mi occupavo nelle ore di libertà.

. . . .

La sera leggevo la storia delle repubbliche italiane del Sismondi e vi trovai un soggetto che mi piaceva: Pietro Rossi chiuso dagli Scaligeri nel Castello di Pontremoli viene invitato da un messo della Repubblica Veneta ad assumere il comando delle sue forze; chiamata la moglie ed i figli annuncia loro la sua partenza per la guerra: la moglie, quasi presaga di un triste avvenire, tenta di dissuaderlo . . . . . .

Pensai di trovare qualche novità nel modo di dipingerlo giacchè se le arti, tornate a miglior stile dopo il barocchismo, avevano assai migliorato, mi pareva però che si dovesse cercare una via più vera.

Io non ero allora edotto delle questioni che si dibattevano in Milano intorno al classicismo ed al romanticismo, di cui erano campioni il Manzoni, il Grossi, il Porta, il Pellico, il Berchet, Hermes Visconti ed altri meno illustri, le cui opinioni sono esposte e difese nel « Conciliatore ».

Questi grandi pensatori erano condotti a queste idee da principii filosofici ed io mi trovavo all'unisono coi romantici, portato dal puro sentimento dell'arte; osservando come questa fosse stazionaria, tentavo, nel pensare ai soggetti, di accostarmi possibilmente alla verità non curando troppo nella composizione quelle regole troppo pedantesche che vi toglievano vita e moto; conservando bensì l'armonia delle linee e del colore, senza troppo tener conto anche su ciò dei soliti precetti. Ebbi l'ardire in questo quadro (inusato a quei tempi) di mettere

TAV. IV.ᴮ A. CANOVA : Dedalo ed Icaro.

una delle principali figure tutta di schiena in modo che la faccia era nascosta e la espressione doveva trovarsi tutta nel giusto movimento. Ho usato la massima semplicità nella posa del padre, il quale, deciso com'era a non lasciarsi smuovere dal suo proposito, stava guardando con occhio scrutatore come la moglia avesse accolto la notizia della sua partenza per la guerra: la figlia (la figura in ischiena) inginocchiata implorava il padre a desistere dalla presa risoluzione: il fondo del quadro rappresentava l'atrio d'un castello da dove una scala metteva al cortile. Nell'eseguire questa tela m'abbandonai affatto al vero e ciò per togliermi da quella specie di cifra convenzionale nella quale pure io ero caduto lavorando di maniera....

Io cercavo lo stile più possibile vero nelle vesti e nelle pose, ove si vedesse proprio il movimento...

IL VALORE DELLA RIFORMA CANOVIANA.

Nello stato in cui si trovavano nel '700 le arti era necessario trovare una maniera tutt'opposta che facesse dimenticare affatto le linee contorte e barocche in cui lo stesso Tiepolo, quantunque eccellente coloritore, era caduto, e dopo lui gli imitatori suoi, che non avevano il suo ingegno e ne copiarono i difetti. Lo studio dei greci, e in generale, degli antichi, condusse l'arte all'altre esagerazioni: a quello stile meschino, arido e gretto di cui s'impossessò la moda adottandolo per la decorazione dei palazzi e persino negli appartamenti.

In Francia David fu il capo di questa scuola e dopo di lui Gerard e Prudhon. In Italia: Traballesi, Appiani, Bossi a Milano; a Roma Camuccini, a Firenze Benvenuti.

Necessariamente la scultura dovette seguire la stessa strada e il merito maggiore del Canova fu quello di averla condotta sulla buona via. Le opere sue dinotano, a chi le guarda con occhio scrutatore, la via che egli stesso ha percorso per arrivare dove la mente sua altissima si era prefissa. Il gruppo « Dedalo e Icaro » eseguito nella sua età giovanile, quando ancora dominava il barocchismo, mostra come egli seppe liberarsi dalle pastoie in cui erano stretti gli artisti e che egli sentiva « *l'imitazione del vero bello* »: questo a mio parere è

il suo capolavoro, e si può dedurne che da quel momento l'arte cominciò a risorgere, mentre, per cedere alle esigenze dei tempi, a volte egli si lasciò troppo trascinare alla imitazione della greca scultura.

Io credo assai utile lo studio delle statue greche, ma senza lasciare per questo di studiare contemporaneamente il vero che è maestro di tutti, come lo fu degli antichi greci, che noi tanto veneriamo e senza il quale non avrebbero essi fatto meravigliare il mondo con opere come la Statua dell'Ilisso di Fidia, che stava nel frontone del Partenone ed il famoso gruppo de « Le Parche » dello stesso autore. Noi le conosciamo dai gessi e in queste troviamo tanta verità da far decadere la fama dell'Apollo detto del Belvedere, e di alcune altre statue di quel genere, che ad onta delle belle forme che presentano diventano dure in confronto a quelle del Partenone.

Tornando al Canova dirò che la testa di Papa Rezzonico, nel famoso monumento che sta a S. Pietro, è un capo d'opera come verità e bello stile che può stare a confronto col gruppo dell'Icaro; e in vari lavori Canova seppe imprimere il vero allo stile greco da lui adottato. Ma credo essere questi due suoi lavori superiori a tutti gli altri.

Questo sommo artista può ben essere ritenuto il capo-scuola della scultura moderna.

L'ESTETICA DI HAYEZ.

Si guardino bene i giovani tanto dal tenersi troppo ligi alle regole dell'arte (quando essi siano bene padroni del disegno) come dalla imitazione materiale del vero: l'artista, dopo aver studiato sui modelli antichi le regole fondamentali dell'arte, se è veramente chiamato a seguire le orme dei grandi maestri, deve formare nella propria fantasia l'immagine che eseguirà solo quando abbia trovato un modello che gli rappresenti il tipo che egli si è formato nella mente, e al quale, copiando le linee esteriori, *presterà quella parte ideale che forma il bello nel vero.*

Io non ho mai concepito l'arte nel produrre molto bensì come ricerca del bello nel vero.

EUGÈNE DELACROIX

Charenton-Saint Maurice 1798 — Parigi 1863

REALISMO E FANTASIA.

La questione del realismo si confonde con questa: è necessaria un'apparente realtà. È il realismo alla lettera che è stupido.

Holbein nei suoi ritratti, sembra la realtà stessa ed è sublime. La mano dell'« Uomo col berretto » di Raffaello lo è altrettanto. Ma il sentimento del pittore imprime questo fascino.....

Sarebbe troppo ardito dire che ideale è ciò che si rivolge solamente all'idea imitata o no? Le forme dell« Antiope », le figure di Michelangelo ed altri sublimi brani a cui manca l'imitazione letterale, fanno sognare. Nei maestri primitivi di cui noi abbiamo parlato, l'imitazione, al contrario, lungi dal nuocere all'effetto sull'immaginazione, l'aumenta senza dubbio. Che è dunque questo, che si rivolge allo spirito, senza di cui non esiste nè pittore nè spettatore? *Il non so che, l'ispirazione misteriosa che dà tutto all'anima e che trova le segrete vie dell'anima.*

Di qui la necessità di non prendere dal modello se non ciò che serve a spiegare, a corroborare l'idea.

Le forme del modello, sia un albero sia un uomo, non sono che un dizionario in cui l'artista va a ritemprare le sue impressioni fuggitive, o piuttosto ivi trova per esse una specie di consacrazione perchè deve averle nella memoria . . . . . .

Ah realista maledetto, vorresti tu per caso produrre in me un'illusione tale che io mi figuri d'assistere in realtà allo spettacolo che tu pretendi offrirmi? È la crudele realtà degli oggetti che io fuggo quando mi rifugio nelle sfere dell'arte.....

Lo scopo dell'artista non è di riprodurre esattamente gli oggetti: egli sarebbe frenato subito dall'impossibilità di farlo. Vi sono degli effetti comunissimi che sfuggono completamente alla pittura e che non possono tradursi che con degli equivalenti: è allo spirito che bisogna arrivare: gli equivalenti bastano per questo.

È necessario suscitare l'interesse, prima di tutto. Davanti alla più interessante visione della natura chi può assicurare che noi siamo dilettati solamente da ciò che i nostri occhi contemplano?

L'aspetto di un paesaggio ci piace non solo per il suo naturale fascino, bensì anche per mille particolari segni che portano l'immaginazione al di là di questa vita stessa . . . . . .

Il realista più ostinato è costretto ad usare alcune convenzioni di composizione o di esecuzione per rappresentare la natura. Quanto alla composizione, non può prendere un brano isolato da una collezione di brani per farne un quadro. E' necessario ben circoscrivere l'idea affinchè lo spirito dello spettatore non ondeggi sur un tutto di necessità incompleto: senza ciò non esisterebbe l'arte. Quando un fotografo prende una veduta voi non vedete che una parte mozza di un tutto: il contorno del quadro è interessante quanto il centro; voi potete solamente supporre un assieme di cui vedete una semplice parte che sembra scelta a caso. L'accessorio è importante come l'elemento principale: anzi molto spesso si presenta per il primo ed offusca la visione.

Le fotografie che maggiormente colpiscono sono quelle in cui l'imperfezione stessa del procedimento lascia alcune lacune, alcune zone di riposo per l'occhio, le quali gli permettono di fissarsi sur un piccolo numero d'oggetti. Se l'occhio avesse la perfezione di una lente d'ingrandimento, la fotografia sarebbe insopportabile: si vedrebbero tutte le foglie d'un albero, tutte le tegole d'un tetto, e le borracine e gli insetti sulle tegole. E che dire degli aspetti urtanti che dà la prospettiva reale, difetti meno irritanti forse nel paesaggio ove le parti che si presentano in primo piano possono essere ingrandite anche smisuratamente, senza che lo spettatore ne sia colpito, che quando si

tratta di figure umane? Il realista ostinato correggerà dunque in un quadro questa inflessibile prospettiva che falsa la visione degli oggetti a forza di giustezza.

Anche dinanzi alla natura stessa è la nostra immaginazione che fa il quadro: noi non vediamo i fili d'erba in un paesaggio, non gli accidenti della pelle in un grazioso viso.

Il nostro occhio, nella felice impotenza di percepire gli infiniti dettagli, fa pervenire al nostro spirito solo ciò che è necessario ch'esso percepisca: questi compie ancora, a nostra insaputa, un lavoro particolare: non tiene conto di tutto ciò che l'occhio gli presenta: egli congiunge ad impressioni antecedenti quelle ch'esso prova, e la sua gioia dipende dalla presente sua disposizione. Questo è tanto vero che l'identica visione non produce lo stesso effetto sotto aspetti differenti.

PROBLEMI SUL BELLO.

Le scuole moderne hanno proscritto tutto ciò che si allontana dall'antica regolarità: coll'abbellire anche il Fauno ed il Sileno, col togliere le rughe alla vecchiaia, col sopprimere le irregolarità inevitabili e spesso caratteristiche che gli accidenti naturali ed il lavoro determinano nella forma umana, hanno dato ingenuamente la prova che il bello per essere, consiste in un seguito di ricette. Esse poterono insegnare il bello come si insegna l'algebra, e non solo insegnarlo ma darne anche facili esempi. Che di più semplice, in realtà, a primo aspetto? Avvicinare tutti i caratteri ad un unico modello, attenuare e cancellare le differenze profonde che, nella natura, distinguono nettamente i temperamenti e le età diverse dell'uomo, evitare le espressioni complicate o i movimenti violenti, capaci di sconvolgere l'armonia delle linee del volto o delle membra, tali sono, in sintesi, i principi che servono a dare il bello in mano. E' facile allora farlo praticare dagli allievi o trasmetterlo di generazione in generazione come un deposito.

Ma la vista delle belle opere di tutti i tempi prova che il bello non si trova a queste condizioni: esso non si trasmette nè si concede come l'eredità di una fattoria: *esso è il frutto d'una ispirazione perseverante ch'è il frutto di tenace lavoro*: esso

scaturisce dalle viscere con dolore e con strazio come tutto ciò ch'è destinato a vivere: esso è l'incanto e la consolazione degli uomini e non può essere il prodotto di un metodo transitorio o di una banale tradizione.....

La semplice tradizione non saprebbe produrre un'opera che facesse esclamare « Com'è bella! ». Un genio scaturito dalla terra, un uomo sconosciuto e privilegiato rovescerà quest'impalcatura di dottrine usate da tutti e che non producono nulla. Un Holbein con la sua imitazione scrupolosa delle rughe dei suoi modelli, e che, per così dire, conta i loro capelli, un Rembrandt con i suoi tipi volgari, pieni di così profonda espressione, quei primitivi Tedeschi ed Italiani con le loro figure scarnite e contorte, con la loro completa ignoranza dell'arte antica, risplendono di bellezza e di quell'ideale che le scuole vanno a ricercare con la squadra in mano. Guidati da una ingenua ispirazione, attingendo dalla natura che li attorniava e da un sentimento profondo l'ispirazione che l'erudizione non saprebbe imitare, essi appassionano attorno a sè i popoli e gli uomini colti, essi esprimono dei sentimenti che erano in tutte le anime; essi trovarono spontaneamente quel gioiello impagabile che un'inutile scienza domanda invano all'esperienza ed ai precetti...

. . . .

I critici non si accordano sempre intorno agli attributi essenziali della perfezione. Coloro che oggi sarebbero indotti a condannare Beethoven e Michelangelo in nome della regolarità e della perfezione, li avrebbero assolti ed elevati al cielo in altri tempi in cui trionfassero principi diversi.

Così le scuole hanno posto questi principi ora nel disegno, ora nel colore, ora nell'espressione, ora, chi lo crederebbe?, nell'assenza di ogni colore e di ogni espressione. I pittori inglesi dell'ultimo secolo e del principio di questo — scuola eminente e poco apprezzata nel nostro paese — li vedevano sopratutto negli effetti d'ombre e di luci, come oggi non si vuol vederli che nel contorno, cioè nell'assenza d'ogni effetto.

È permesso pensare che i grandi artisti di tutti i secoli non si sono arrestati a tutte queste distinzioni. Poichè il colore ed il disegno erano gli elementi necessari di cui si dovevano ser-

vire, essi non hanno badato al predominio dell'uno sull'altro. È la loro individuale inclinazione che li ha spinti, inconsapevoli, a porre in rilievo alcune qualità speciali. È forse ragionevole pensare che si possa trovare in pittura un capolavoro che non presenti in una certa misura la riunione delle qualità essenziali di quell'arte. Ognuno dei grandi pittori s'è servito del colore o del disegno che gli andava a genio, e sopratutto che dava alla sua opera quella suprema qualità di cui le scuole non parlano e che esse non possono insegnare: la poesia della forma e la poesia del colore. Su questo terreno essi s'incontrano tutti, attraverso tutte le scuole . . . .

La natura diede ad ogni ingegno un particolare talismano, che io paragonerei a quegli inestimabili metalli formati dall'unione di mille metalli preziosi, che producono dei suoni o dolci o terribili a seconda delle varie proporzioni degli elementi costitutivi. Vi sono talenti delicati che non possono facilmente appagarsi: attenti ad attrarre lo spirito, si rivolgono a lui con tutti i mezzi di cui l'arte dispone: cento volte rifanno un brano, sacrificano il tocco, l'esecuzione sapiente, che dà minore o maggior risalto ai dettagli, all'unità ed alla profondità dell'impressione. Tale è Leonardo da Vinci, tale è Tiziano. Vi sono altri ingegni, come Tintoretto, come Rubens — ed io preferisco quest'ultimo perchè giunge più oltre con l'espressione — che sono trascinati da una specie di fervore che è nel sangue e nelle mani.

La forza di alcuni tocchi su cui non si ritorna più, dà ai quadri di questi maestri un'animazione ed un vigore al quale non giunge un'esecuzione più diligente . . . . . .

Bisogna vedere il bello là dove l'artista ha voluto metterlo. Non domandate alle Vergini di Murillo la casta religiosità, il timido pudore delle Vergini di Raffaello: lodate, nei tratti del loro volto e nei loro atteggiamenti, l'estasi divina, il turbamento vittorioso di una creatura mortale elevata verso splendori sconosciuti. Se l'uno e l'altro di questi pittori introducono nei loro quadri rappresentanti la Vergine in gloria, qualcuna di quelle figure di pii donatori o dei santi personaggi della leggenda, noi siamo incantati, in Raffaello, dalla loro nobile sem-

plicità o dalla grazia degli atteggiamenti, in Murillo amiamo sopratutto l'espressione di cui sono penetrati. Questi monaci, questi anacoreti che egli ci mostra, nel deserto o nelle loro celle, prosternati innanzi al Crocefisso e martirizzati dalle pie macerazioni, riempiono a nostra volta i cuori nostri con un sentimento d'abnegazione e di fede.

Il bello mancherebbe forse a composizioni così penetranti che ci elevano nelle regioni così lontane da quelle che ci attorniano, che ci fanno sentire, nel mezzo della vita scettica e superficiale, la mortificazione dei sensi, la potenza del sacrificio e la contemplazione?

E se realmente la bellezza palpita in un certo grado in queste opere, acquisterebbero esse ciò che loro manca per mezzo di una maggiore somiglianza con l'antico?

Ci si è chiesto come hanno fatto gli antichi che non avevano... antichità. Rembrandt, che era press'a poco nelle stesse condizioni, poichè non s'era mai allontanato dalle paludi dell'Olanda, mostrava i suoi macinatori di colori e diceva: « Ecco i miei antichi ».

Si ha ragione di notare che l'imitazione dell'antico è eccellente, ma solo perchè là troviamo osservate le leggi che reggono eternamente tutte le arti: vale a dire l'espressione in giusta misura, il naturale ed assieme l'elevato; ed inoltre, e maggiormente, vediamo che i mezzi pratici dell'esecuzione sono i più ragionevoli ed i più adatti a produrre l'effetto.

Questi mezzi possono essere adoperati per altro fine che non sia riprodurre incessantemente gli dei dell'Olimpo, che non sono più i nostri, e gli eroi dell'antichità. Rembrandt, facendo il ritratto d'un mendicante cencioso, obbediva alle stesse leggi di Fidia quando scolpiva il suo Giove o la sua Minerva. Il grande ed essenziale principio dell'unità e della varietà, della proporzione e dell'espressione risplendevano nell'uno quanto nell'altro: solamente le qualità si incontravano a gradi diversi d'eccellenza o di inferiorità, a seconda dell'oggetto rappresentato, e del temperamento particolare dell'artista e del gusto che dominava la sua epoca.

. . . .

IL FASCINO DELLA PITTURA.

Chi dice un'arte dice una poesia. Non v'è arte senza un fine poetico.

Il piacere che suscita un quadro è un piacere del tutto diverso da quello di un'opera letteraria.

Vi è un genere di emozioni particolare alla pittura: nulla, nell'altra arte, può darne un'idea. Vi è un'impressione che nasce da un dato accordo di colori, di luci, di ombre, ecc.

È ciò che si chiamerebbe la musica del quadro. Prima di sapere ciò che quel quadro rappresenta, voi entrate in una cattedrale, e voi vi troverete posti ad una distanza troppo grande dal quadro per capire il suo soggetto, e spesso voi siete attratti da quel magico accordo: le linee sole qualche volta hanno potere grandioso. È questa la vera superiorità della pittura sull'altra Arte: poichè quest'emozione si rivolge alla parte più intima dell'anima. Essa agita dei sentimenti che le parole non possono esprimere se non con modi vaghi, ed in guisa tale che ciascuno, seguendo il suo genio particolare, li comprende individualmente, a sua maniera, mentre i pittori vi trasportano là in realtà. Ella, pari ad una magica potenza, vi prende sulle ali e vi trasporta lontano. Ella aggiunge a ciò che sarebbe lo spettacolo nella natura, un elemento che controlla e sceglie: l'anima del pittore, il suo stile particolare.

Ciò che caratterizza veramente il gran poeta, il gran pittore, infine ogni grande artista, non è solo l'invenzione di un tipo che convince di un pensiero, ma è la sua realizzazione, la sua più energica personificazione.

È questa potenza d'immaginazione che concentra in una concezione tutti i caratteri, che la rende realmente esistente e la organizza come una creatura completa.

La grandezza dei maestri dell'arte non sta nell'assenza di errori — i loro errori o i loro oblii sono diversi da quelli dei comuni artisti. Uno di quest'ultimi ideerà un carattere abbastanza significativo ma vi sarà, nello sviluppo, qualche cosa di artificiale che gli toglierà la vitalità. L'esecuzione diligentissima nei dettagli non produrrà quell'unità che nasce da non so quale

potenza creatrice di cui è indefinibile la sorgente. Quante felici trovate si sono perdute nelle mani dei praticanti, la cui inabile natura non afferra che un angolo della sua propria invenzione.

Un'opera s'inizia: i personaggi sono bene impostati, l'azione procede naturalmente, lo spettatore sente che nel cuore gli si apre la fonte della pietà o del terrore... poi tutto si sconvolge e sfuma.

SENSIBILITÀ COLORISTA.

Si potrebbe dare la massa in un paesaggio mettendo per tono locale solamente il tono pallido del tono trasparente. Sempre tenendo in considerazione il suo decrescere secondo l'allontanamento nel quadro, toccare in seguito al di sopra, il tono smorto.

L'abbozzo avrebbe in tal modo una prospettiva aerea bene stabilita, poichè sono i toni trasparenti e i riflessi più o meno decisi, che fanno avanzare [le masse]. Bisognerebbe in ogni quadro, e sopratutto nei panni, mettere il più possibile sul davanti i toni riflessi e trasparenti.

Ho notato che Rubens usava quest'artificio valido sopratutto nella decorazione e mezzo innocente di intensificare l'effetto. Nei paesaggi, i tocchi smorti negli alberi vicini all'occhio sembrano molto più radi: al contrario, negli alberi lontani, i toni trasparenti si illanguidiscono e scompaiono...

. . . .

La legge del verde per i riflessi e del bordo d'ombra o dell'ombra riflessa, che ho scoperto prima nelle stoffe bianche, si stende a tutto, come i due colori misti si trovano dappertutto. Io credevo invece che fossero solo in qualche oggetto.

Sul mare: sono anche là visibili. Evidentemente le ombre portate sono violette, ed i riflessi verdi, altrettanto evidentemente.

Onde troviamo questa legge, che la natura agisce sempre così. Come un piano è composto di piccoli piani, un'onda di tante piccole onde, così la luce si modifica o si decompone nello stesso modo sugli oggetti. In questa specie di oggetti ho notato la presenza dei tre toni riuniti: una corazza, un dia-

mante ecc. Si trovano in seguito degli oggetti, quali le stoffe, la biancheria, alcuni effetti di paesaggi, e, innanzi tutto il mare, nei quali quest'effetto è molto vivo. Non ho tardato ad accorgermi che nelle carni questa presenza era evidentissima. Così alla fine sono giunto alla convinzione che nulla esista senza questi tre colori. In realtà, quando ho detto che la biancheria ha l'ombra viola ed il riflesso verde ho detto che presentava solo questi due toni?

Non vi è per forza il rancio, poichè nel verde si trova il giallo e nel viola si trova il rosso?

I tre toni sempre riuniti =
-1 luce gialla
-2- riflesso verde (— ma c'è il giallo)
-3- ombra viola (— " " il rosso)

Sole giallo Luce
cielo [illegible] FONDO
riflesso verde
ombra viola

BORDO D'OMBRA

BERNARDO CELENTANO

Napoli 1835 — Roma 1863

CONFESSIONI DI UN PITTORE MODERNO.

(*Lettera al fratello Luigi*)

Dal modo come mi parli, specialmente nelle ultime tue, io intraveggo che tu hai poca opinione di me o almeno temi che io sia dubbioso nei principii dell'arte. O nell'uno o nell'altro modo a me sembra che tu abbia torto. Dovrei essere troppo asino se dopo tanto girare io non avessi fermato i miei principii per cominciare un'era novella nei miei studi artistici.

E però ti dico che nel principio quando fui a Firenze, vedendo da per ogni dove tanta severità nell'arte, ed in generale non sentendomi altro zufolare nelle orecchie che, stile, stile, stile; ed osservando quei grandi maestri così innocenti e semplici, ti dico il vero che m'imbrogliai un poco perchè male intendevo come si potesse accoppiare i requisiti delle moderne scuole e i progressi moderni con la severità e la castigatezza di quei grandi: e per molti giorni caddi in una melanconia nuova e non sapeva darmi pace.

Andato a Roma poi vidi più apertamente la cosa perchè riconobbi in quei grandi un linguaggio più chiaro e d'interpretazione ai trecentisti: e ritornato a Firenze gustai ancor più i fiorentini e conobbi meglio quello che era da ritenersi di loro e quello che no.

Ora poi che sono venuto a Venezia mi è caduta la benda ed ho veduto non chiaro, ma chiarissimo, e mi sono stabilita tale una via e tale una meta che non ho veduta in altri nè tracciata, nè indicata: ma una via a me, dedotta dal tanto vedere, dal tanto studiare e meditare l'antica scuola italiana, e della quale io sono per darne piene ragioni e per la quale sono pronto

a lottare e a cimentarmi perchè sono certissimo che arriverò allo scopo.

Quanto ho visto, e in ogni dove, tutto ha contribuito per la sua parte ad accertarmene: perocchè in ogni scuola, in ogni artista bravo io vedo dei pregi e dei difetti.

Se vedessi in quante maniere gli artisti hanno tentato di rivelare il vero e la natura che imitavano, rimarresti confuso.

Ti dirò pure che prima di arrivare in un paese ad ammirarne i sommi artisti, pensavo se mai in quello avessi potuto trovare qualcuno che avesse prevenuto più o meno quel modo col quale io mi proponevo di vedere il vero da ora in avanti: ma ti confesso che ho trovato sempre tracciate altre strade da quelle che pensavo, ed invece che scoraggiarmi mi sono rincorato, chè quello era forse un modo mio di sentire che non avrei potuto trovare in altri.

Sì caro Luigi, sono quasi due mesi che io ho fermato le mie idee e mi sono prefisso una strada vera ed originale, con tutte le risorse dei grandi Maestri, i quali hanno fatto miracoli, ognuno nel lato suo, ma ora nelle condizioni attuali dell'arte non vale nulla il riprodurli, ma vale molto il conoscerli e lo studiarli come interpretazione al proprio scopo.

E veramente dai grandi Maestri si trae moltissimo quando non si guardino superficialmente, ma quando si studino con scrupolosità e studio profondo.

Per tua regola sappi, almeno come pare a me, che questa smania attuale e ragionevole d'imitare il vero, non è cosa nuova, ma ogni artista si vede che intendeva chiaramente di farlo, ed ognuno vi è arrivato a seconda delle sue forze e della via che si proponeva.

Forse adesso vi si tende dirò più direttamente ed unicamente. Ora sì che l'arte è diventata uno scoglio per chi la guarda nel vero senso, uno scoglio insormontabile. Beato colui che ci è nato! E sono ben pochi.

Vedi, fino ad ora, perdonami se ti parlo chiaro, non ho trovato fra gli antichi e i moderni un artista che mi capacitasse intieramente.

Il difficile sta ora nel formarsi una via la quale conduca

dritto allo scopo dell'arte con i progressi della scuola attuale, con la imitazione perfetta della natura, e con i pregi che ora i moderni, o per inerzia o per superbia, non studiano negli antichi; pregi i quali da secoli sono bastati a formare loro quella reputazione che hanno.

Tutti parlano di verità, non si sente altro che verità, verità; chi la fa consistere nell'imitazione parziale della natura, e quasi tutti; (essi la sbagliano se non all'intutto almeno per metà) chi nell'assieme totale, chi nella sola espressione, e chi alla fine solo in una cosa e chi solo nell'altra. Verità, nelle condizioni attuali, consiste nell'assieme di tutti questi singoli lati della stessa verità, e non basta raggiungerli in parte soltanto.

Se io faccio questi studi, sappi pure che non è per consuetudine, nè per mostrarmi; ma perchè riconosco negli autori tentate tante vie, tanti pregi che mi potranno servire di sollievo nei momenti di scoraggiamento.

Se tu sapessi come il colore in questi veneziani ti apre la mente e gli occhi ad osservarlo nel vero... saresti convinto.

Si imitano questi non per riprodurli, no, ma per avezzarsi e vedere nel vero nuovi accordi, nuovi toni, nuova armonia di colore, chè senza averli studiati e meditati non si potrebbe averli nel vero, e molte cose passerebbero inosservate, e la mente dell'artista solo non potrebbe scorgerle.

Mi sento una forza di imitazione nelle dita! Spero che sia verità e non illusione.

Tutto il giorno faccio come un pazzo, e guardando una bella testa o altro e non potendo dipingerla, con le dita, con gli occhi, con la mente, coi gesti, la studio meglio che non la dipingessi. Ogni giorno mi passano pel capo mille accordi di colori nuovi che nel vero trovo sempre più belli.

ANTI-CONVENZIONE.

Lavoro marciando col principio del vero, senza paura ed in contrario a tutte le convenzioni. Per esempio: qui andrebbe nero: e io, bianco, e deve stare e sta bene. Quì l'angolo scuro: e io invece un chiaro sfacciato. In fondo tutti colori leggeri: ed io invece i più vibrati colori. Avanti i colori più spinti: ed

io invece toni grigi mischiati ai colori più vivi: insomma, bando a quella maledetta convenzione.

LA LUCE E IL COLORE: ARTE TONALE ED ARTE IMPRESSIONISTA.

Noi non abbiamo luce, ma colori.

Che cosa può far risultare la luce nella pittura? Una giusta scala di toni indovinati, una felice disposizione di chiaro-scuro, una perfetta scelta di colorito, ed una economia in molte cose per farne risaltare per opposizione altra più rilevata e luminosa.

Ti dirò che la luce è infine l'affare del lenzuolo corto (se ti copri la testa ti scopri i piedi e viceversa). Mi spiego. Il *vero* in ogni oggetto ha luce come luce e valore come chiaroscuro oltre il colore: noi poi abbiamo colore e chiaroscuro soltanto. Come potremo ottenere la luce? Facendo sacrificio in molte cose.

Epperò se in un tono vogliamo mantenere la luce, indirettamente ne veniamo a perdere il giusto valore; perchè la luce stando nel colore, caricando luce (cioè chiaro), perdiamo nel grado e valore (cioè tono); e quindi ne succede che chi si mantiene fermo al giusto valore, cioè per meglio dire, chi traduce il vero in valori diversi ha sempre poca luce nei suoi dipinti, e chi al contrario traduce il vero in luce non può dare valore scrupoloso ad ogni tono, e se crede di voler fare l'uno e l'altro s'illude.

IL COLORE ESPRESSIVO.

Sappi pure che capisco perfettamente che s'intenda per colore vero e per verità d'intonazione. E su ciò debbo dirti che delle tante scale vere di colore che sono in natura, l'artista ha libera soltanto la scelta e quella anche dev'essere regolata dalla stessa verità: vale a dire egli deve riflettere quale sia la scala vera di colore che calzi al soggetto che si tratta, e dopo questa scelta, allora può modificarla a suo gusto.

Quindi per colore vero non si deve intendere soltanto privazione di colore o esagerazione di colore ma quello che calza al soggetto che tratta l'artista, e che sia complessivamente armonico e grato alla vista, e se vuoi, senza ostentazione.

Che se la pittura consiste in qualche cosa, a me pare che principalmente consista nella partita colore, e questo quando si tratta solo di ritrarre obbligatamente ciò che si vede, è una cosa; ma quando forma parte della creazione artistica ha ben altre norme che in quel caso: e disporre una tela con verità di colore, ma nello stesso tempo con varietà infinita di toni, gusto ed armonia, tanto che l'occhio scorra facilmente su tutte le figure del quadro senza intoppo, e ne riceva grata e seducente impressione, o seria, o tetra, o sublime, o misteriosa, è l'opera di più forte ingegno e solo un artista, e il Pittore soltanto, può farlo.

L'armonia dei colori, il gusto pittorico, « la favilla colore » è un dono da Dio dato a pochi: e mi sembra che non sia da rinunciarvi facilmente, nè farsi imporre del tutto dalla stessa verità di colore (per così dire) perchè è un lato interessante dell'arte codesto, ed è proprio Arte: quindi la verità del colore non può influire sull'artista che a modificare questo gusto ed a regolarlo: tanto che se vi è pregio nella verità di colore, ve n'è anche maggiore quando a questa verità di colore si aggiunga il gusto pittorico della scelta.

Ogni artista vagheggia un tipo di pittura a sè, « inspirato nel vero », ma che per esservi dentro « personalità », non somiglia a nessun altro: ecco almeno come io la penso.

IL VALORE SPIRITUALE DELLA PITTURA.

Della pittura dovremmo servircene per lasciar sulla tela quello che ciascuno di noi è arrivato a sentire di bello e di grande; una forma d'arte, un modo di fare, una qualità tecnica guardata solo in se stessa, che oggi riesce difficile a noi potrà domani divenir facile a molti, più tardi patrimonio generale di tutta una scuola: ma nessuno potrà rapire a ciascuno di noi la singolare espressione, quella parte dell'animo mio e tuo, se riusciti ad imprimerlo sulla tela, che è quello che dicesi individualità.

I nuovi studi non ci consentono più di fare a capriccio le cose, e ci sospingono a rendere anche la *verità morale*: la verità del sentimento, la vita dell'animo, la verità ed i rapporti dei toni morali nelle composizioni: non bastano soltanto quelli delle

stoffe, delle fabbriche: l'intimo del cuore umano, non basta più il pennello imitativo della superficie. Come con l'occhio si capiscono e si gustano nel nostro interno tante altre belle cose che certo non sono colore, così appartiene all'arte nostra tutto il tesoro di espressione, ed espressioni umane, collegate per quanto si può, istantaneamente abbracciate con un'occhiata comprensiva e simultanea. Anzi c'è un lato più fino e più fugace del sentimento, che appartiene esclusivamente alla pittura, che i letterati dicono: « quel che la parola non dice », ed è quel bello espressivo che passando in natura stessa all'intelligenza e al cuore della gente, non per virtù di libri, di cartelli, di parole e di spiegazioni, ma per semplice virtù della vista, non trova poi altra via naturale di riproduzione artistica che il parlare visibile dell'arte muta, e così si spiegano le raccomandazioni di Leonardo da Vinci.

DOMENICO MORELLI

Napoli 1826-1901

L'ARTISTA NATURALISTA E L'ARTISTA IMAGINOSO. (1)

Mi avvicinai a Filippo Palizzi. E lo vedevo spesso nel suo studio al Vico Cupa a Chiaia. Egli non si curava di vedere quello che dipingevano gli altri, e quasi nessuno degli artisti vedeva quello che dipingeva lui, come se si trattasse di un'arte diversa dalla loro. Egli aveva il suo mondo ed i suoi ammiratori a parte. Nel mese di luglio andava a Cava, e ne ritornava a novembre portando una gran quantità di studi, dai quali componeva i suoi quadri di animali nel resto dell'anno. Ma che studio di analisi e che trovate tecniche, per ottenere quella verità di superficie con una fattura ammirabile. La sua era un'arte modesta, di piccole proporzioni; ma vi era dentro tutto un mondo di colore, di luce, di una verità, di un rilievo palpabile. Non pensava nè concepiva grandi effetti pittoreschi: trovava sul posto i suoi quadri, vacche, vitelli, capre, asinelli, erba, sassi, interni affumicati, e rendeva interessante tutto quello che ritraeva dal vero.

Aveva composta la sua tavolozza in quell'ambiente e se n'era innamorato; mi diceva: A Cava si trova tutto: montagne, alberi, acqua, tutto; certi tipi di uomini, di donne, di una espressione ingenua, naturale, non convenzionale come in città. Se gli capitava un effetto pittorico di colore e di luce, che non aveva prima veduto, rimetteva ad un altro tempo il farne lo studio; e non si distraeva da quello che aveva stabilito di studiare in quell'anno pei suoi quadri.

Noi due però eravamo agli antipodi: *io sentivo che l'arte era di rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e*

(1) Dal libro «La Scuola napoletana di pittura nel Secolo XIX». Scritti di D. Morelli ed E. Dalbono raccolti a cura di Benedetto Croce - Laterza 1915 (per gentile concessione dell'Editore).

vere ad un tempo; io non amavo i contadini vivi, eppure li amavo negli studi di Filippo Palizzi. L'analisi ch'egli faceva sulla proprietà di un colore, sulle combinazioni di un bianco coll'altro, mi educava ad osservare e comprendere l'effetto e l'espressione. Ma l'applicazione, oh l'applicazione per lui era facile e comoda, per me era difficile, e poi egli aveva visto poca pittura; e, senza distrarsi dalla sua, nessun ricordo di altro artista gli passava per la mente, quando dipingeva nel suo studio: egli non desiderava neppure di andare in cerca di altra campagna.

Io, invece, avevo visto troppe e diverse pitture, non solo, ma le amavo tutte, in tutte ritrovavo bellezze e mi studiavo di ricordarle. Come togliere dalla fantasia tutto quello che mi aveva commosso, e che avevo raccolto nella memoria? come staccarmene? Pertanto io sentivo di studiare con un indirizzo migliore, senza incertezze, analizzando anche io: ma la crudeltà dell'analisi spesso sconforta l'artista nei voli della fantasia; ed io lo sentivo e non avevo più smania di fare bozzetti . . . .

Pochi giorni dopo, senza ritornare alla Esposizione, partii col desiderio di vedere le opere delle quali si parlava con senso di meraviglia, perchè fatte da tedeschi, uomini tanto superiori a noi. A Monaco, a Berlino, la pittura era ammirata come scienza, ed io non sapevo giudicarla e mi sentivo umiliato. I famosi affreschi di Kaulbach, a Berlino, erano di una sconfinata dottrina accademica; ogni espressione aveva la sua forma convenzionale; tutti i movimenti del corpo, un disegno prestabilito. A me pareva che, non sapendo la lingua tedesca, non mi riuscisse neppure di leggere quei pensieri espressi in quella forma! Parlando col grande scultore Rauch, nel suo studio, egli mi disse sorridendo: — Voi altri italiani non volete riflettere sopra un'opera d'arte; vi basta solo la impressione pittoresca. — Era vero? Io non la sentivo così; e però, quando ebbi la sorte di vedere il quadro di Rembrandt «La ronda di notte» mi confortai dello scoramento che aveva prodotto in me l'arte tedesca. Questo quadro io lo comprendevo, lo gustavo: quella era pittura, quelli erano uomini esistenti e vivi; la espressione del colore e della luce era visione di un genio, e

questo genio era capo di una famiglia di cui m'inorgoglivo di far parte, anche ad esserne l'ultimo . . . .

Ritornato con una mente stanca e con una voglia di dipingere subito e di rigenerarmi, sul principio non feci nulla. Andai dal Palizzi; e, allora, ebbi con lui una comunanza di ricerche e di lavoro non interrotta, pur movendo egli per una via, io per un'altra. Il Palizzi perfezionava sempre la sua tecnica: l'ultima vaccarella era più bella delle altre dipinte prima, tutto era più evidente, più espressivo; pareva ch'egli prendesse parte alla vita di quegli animali; quasi li comprendeva: e che grazia di movimenti in quegli agnellini, in quelle capre! Aveva fatta una testa di vitello di colore grigio; ne fece un'altra di colore roseo: faceva da sè i pennelli per dipingere l'erba, i peli degli animali; trovava modo di rendere evidente qualunque superficie, le pietre, l'acqua, gli alberelli, la paglia secca; trovava la nota pittorica persino nel dipingere la stalla col letame. Ogni volta che io, esaltato alla vista della grande verità di una tinta, di un rilievo ottenuto maestrevolmente, esclamavo: — Bellissimo! — egli rispondeva: — Eh no, mancano certe qualità. Vedrai, vedrai! —

Io ero il primo a veder gli studi che Palizzi portava da Cava nel novembre; me li metteva davanti, uno per volta, con ordine: prima lo studio di un capretto o di una macchia, e poi un altro, e poi un altro, ed ultimo una vacca finita perfettamente. Non mi mostrava quasi mai studi di montagne o boschi lontani: qualche studio di nuvole lo faceva solo per vincere le difficoltà della trasparenza, con una osservazione mirabile. E, dopo di aver guardato, ammirato, dopo di essermi immedesimato in tutta quella pittura, ritornando nel mio studio io mi sentivo solo, solo e smarrito come in un altro mondo. Palizzi ad occhi chiusi poteva vedere campagne, animali, contadini, che aveva guardati se non dipinti: io non avevo visto nulla di ciò che volevo dipingere, dovevo immaginare, vedere con la fantasia, creare il mio mondo sconfinato di tipi diversi, di uomini, di donne, di vesti, di tempi lontani e di luoghi che non avevo mai studiati e neanche veduti. E la pittura di Palizzi pareva mi dicesse: guarda quella tinta, guarda quelle ombre, guarda quei

toni di colore, guarda bene quel movimento vero, tanto lontano dal convenzionalismo della scuola.

Un'altra cosa, di cui non potevo avere esempio, nè sapevo cercare da me, era l'eleganza di una figura, la nobiltà della forma: io odiavo qualunque forma plebea. In genere, nella nostra scuola antica e moderna, grandemente geniale, manca quella eleganza di disegno che abbonda nelle antiche scuole, toscana, umbra, lombarda, ecc. Fra i moderni, mi trovavo fra due pitture: quella convenzionale dei nostri maestri e quella del Palizzi, che mirava solo a far bene colore, forma e tono . . . .

. . . .

Palizzi sentiva l'influsso di questa nuova pittura di commozione, di questa pittura di sentimento, ma continuava a dipingere i piccoli idilli degli animali di Cava. L'effetto morale però di questa esposizione fu quello di scuotere anche Filippo Palizzi.

Un giorno egli venne ad aprirmi la porta con un sorriso: entrammo insieme nello studio, ed egli m'indicò con un movimento di testa e con un monosillabo: « Tè », il quadro che aveva sul cavalletto. Non potei fare a meno di esclamare: — Oh! finalmente! — Egli aveva quasi tutto dipinto di fronte un cervo, che, inseguito dai cani, si precipitava nel vuoto. L'animale si staccava talmente dal cavalletto, era talmente vero, che pareva dovesse cadere a terra! Una composizione ardita, immaginosa, che egli aveva concepita nella sua mente, e non copiata nè vista dal vero. Questo quadro, a mio avviso, è la sua opera più completa.

. . . .

Si è avuto torto a combattere l'Accademia? No: si è voluto solo combattere il manierismo dell'arte, e si ha torto di credere che qualunque cosa, dipinta con gusto d'esecuzione, e con verità di luce e di colore, sia arte e sia venuta fuori dalla riforma. I mediocri ingegni la intendono così e riempiono le mostre di studi, che pochi comprendono e che non interessano nessuno.

Lo studio del vero nella esecuzione ha guidato gli intelletti colti a comprendere più altamente e penetrare più addentro *nel concepire e rappresentare con verità l'idea da essi immaginata,* o la situazione di un fatto storico o di una leggenda,

CHARLES BAUDELAIRE

Parigi 1821-1867

L'ESTETICA DELL'IMMAGINAZIONE E L'ARTISTA CHE LA TRADUCE.

« Un buon quadro fedele e uguale al sogno che l'ha generato deve essere prodotto come un mondo. Come la creazione, quale la vediamo, è il risultato di molte creazioni di cui le precedenti sono sempre completate dalla seguente, così un quadro, condotto armonicamente, consiste in una serie di quadri sovrapposti, dove ogni nuovo strato dà maggiore realtà al sogno, e lo fa salire di un grado verso la perfezione . . . . . .

Io non temo di sentirmi dire che è assurdo supporre che uno stesso metodo sia praticato da una folla di individui diversi. È evidente infatti che le rettoriche e le prosodie non sono tirannie escogitate arbitrariamente, bensì una raccolta di regole richieste dall'organizzazione stessa dell'essere spirituale; e mai le prosodie e le rettoriche hanno impedito all'originalità di rivelarsi chiaramente. Al contrario sarebbe infinitamente più vero il conoscere quanto esse abbiano aiutato lo sbocciare dell'originalità.

Per esser breve io sono obbligato ad omettere un gran numero di corollari i quali risultano dalla formula principale dove è per così dire contenuto il canone della vera estetica, e che può essere espresso così:

Tutto l'universo visibile non è che un vivaio di immagini e di simboli ai quali l'immaginazione darà un posto ed un valore relativo; è una specie di pastura che l'immaginazione deve digerire e trasformare. Tutte le facoltà dell'anima umana devono essere subordinate all'immaginazione che tutte insieme le concentra. Il conoscer bene il dizionario non implica necessariamente la conoscenza dell'arte della composizione, e la stessa

arte della composizione non implica l'immaginazione universale. Nella stessa guisa un buon pittore può non essere un gran pittore; ma un gran pittore è di necessità un buon pittore, poichè l'immaginazione universale comprende l'intelligenza di tutti i mezzi e il desiderio di possederli.

È evidente che secondo i principi ch'io sin qui ho esposto come meglio ho potuto (ci sarebbero ancora tante cose da dire, soprattutto sulle concordanze tra le varie arti e sulle somiglianze dei loro metodi!) l'immensa classe degli artisti, vale a dire degli uomini che si sono dedicati all'espressione del bello, può essere divisa in due campi nettamente separati. Questi che si chiama da sè stesso *realista*, con una parola a doppio significato e non ancora bene determinate, che noi chiameremo invece, per meglio mettere in evidenza il suo errore, *un positivista* dice: « voglio rappresentare le cose quali esse sono o quali sarebbero supponendo che io non esistessi ». L'universo senza l'uomo. Quegli invece, l'immaginoso, dice: « voglio illuminare le cose con il mio spirito e proiettarne il riflesso sugli altri spiriti ». Benchè questi due metodi assolutamente contrari possano ingrandire o impicciolire qualunque soggetto, dalla scena religiosa al più modesto paesaggio, tuttavia l'uomo d'immaginazione deve in generale dedicarsi alla pittura religiosa e fantastica, mentre la pittura detta di genere e di paesaggio doveva offrire in apparenza grandi risorse agli spiriti pigri e difficili ad eccitarsi.....

. . . .

L'immaginazione di Delacroix! Essa non ha mai temuto di dar la scalata alle ardue vette della religione; il cielo le appartiene come l'inferno, come la guerra, come l'Olimpo, come la voluttà. Ecco il vero tipo di pittore-poeta! Egli è davvero uno dei rari eletti e la vastità del suo spirito comprende la religione nel suo dominio. La sua immaginazione ardente come le cappelle ardenti, splende d'ogni fiamma e d'ogni porpora. Tutto ciò che v'è di dolore nella passione lo appassiona, tutto ciò che v'è di splendore nella Chiesa lo illumina. Egli versa a volta a volta sulle tele ispirate il sangue, la luce, le tenebre . . . . .

Delacroix era appassionatamente innamorato della passione e freddamente risoluto a cercare i mezzi per esprimere la pas-

sione nel modo più chiaro possibile. In questo doppio carattere noi troviamo, diciamolo di passaggio, i due segni che caratterizzano i genii più solidi, genii estremi, che non sono fatti per piacere alle anime timorate facili alla soddisfazione e che trovano un sufficiente nutrimento nelle opere deboli, snervate, imperfette. Una passione immensa, sorretta da una volontà formidabile, tale era l'uomo. Ciò che segna più visibilmente lo stile di Delacroix è la concisione ed una specie di intensità priva d'ostentazione, risultato abituale della concentrazione di tutte le forze spirituali verso un punto dato.

. . . .

Il romanticismo ed il colore mi conducono immediatamente ad Eugenio Delacroix. Ignoro s'egli sia fiero della sua qualità di romantico, ma il suo posto è qui poichè la maggioranza del pubblico da lungo tempo, ed anzi fin dalla sua prima opera, l'ha istituito capo della *scuola moderna*. Entrando a parlare di queste cose il mio cuore si empie di una gioia serena e scelgo deliberatamente la mia penna più nuova tanto voglio essere chiaro e limpido e tanta è la soddisfazione che provo nell'affrontare l'argomento a me più caro e simpatico . . . . . .

Sino ad ora si è stati ingiusti verso Eugenio Delacroix. La critica è stata amara ed ignorante verso di lui; fatte poche nobili eccezioni, la stessa lode gli deve essere sembrata molto spesso offensiva. In generale, e per la maggior parte del pubblico, nominare Eugenio Delacroix è come insinuare negli spiriti non so quali vaghe idee di foga maldiretta, di turbolenza, d'ispirazione avventurosa, persino di disordine; e per questa gente che costituisce la maggioranza del pubblico, il caso, onesto e compiacente servitore del genio, ha una gran parte nelle migliori sue composizioni. Nella infelice epoca di rivoluzione di cui ho parlato or ora denunciando i molteplici suoi abbagli, si è spesso paragonato Delacroix a Victor Hugo. Si aveva un poeta romantico, era necessario avere anche un pittore. Questa necessità di trovare ad ogni costo rispondenze ed analogie tra le differenti arti, provoca spesso strani equivoci; anche quest'ultimo dimostra una limitata comprensione. Certamente il paragone dovette sembrar penoso ad Eugenio Delacroix, forse

a tutti e due; perchè se la mia definizione del Romanticismo (intimità, spiritualità, ecc.) pone Delacroix alla testa del movimento, essa ne esclude naturalmente Victor Hugo. Il parallelo è rimasto nel banale dominio delle idee convenzionali, e questi due pregiudizi ingombrano ancora molti cervelli deboli. Una volta per sempre bisogna finirla con queste balordaggini da rètori. Prego tutti coloro che hanno sentito il bisogno di crearsi per interno uso una data estetica e di dedurne le cause dai risultati, di paragonare con attenzione le opere dei due artisti.

Victor Hugo di cui non voglio certamente diminuire la nobiltà e la maestà, è un artefice molto più destro che inventivo, un lavoratore più corretto che creatore. Delacroix è qualche volta maldestro ma essenzialmente creatore. Victor Hugo lascia scorgere nei suoi quadri lirici e drammatici un sistema d'allineamenti e di contrasti uniformi. La stessa eccentricità assume in lui delle forme simmetriche. Egli possiede a fondo ed usa freddamente tutte le intonazioni della rima, tutte le risorse dell'antitesi, tutti i trucchi dell'ellissi. È un compositore di decadenza o di transizione, che si serve dei suoi strumenti con abilità veramente ammirevole e singolare. Hugo era naturalmente accademico anche prima di nascere, e se fossimo ancora al tempo delle meraviglie favolose, crederei volontieri che i verdi leoni dell'Istituto quando egli passava corrucciato davanti al Santuario, gli abbiano spesso mormorato con una voce profetica: « tu un giorno sarai dell'Accademia ».

Per Delacroix, la giustizia è più tarda. Le sue opere, al contrario, sono dei poemi e dei grandi poemi ingenuamente (1) concepiti, ed eseguiti coll'abituale insolenza del genio. In quelli del primo non v'è nulla da indovinare: poichè egli gode tanto nel mostrare la sua abiltà, che non tralascia nè un filo d'erba, nè un riflesso di riverbero. Il secondo apre nei suoi delle strade profonde all'immaginazione più irrequieta. Il primo gode una certa tranquillità, diciamo meglio, un certo egoismo di spettatore che distende su tutta la sua poesia non so quale freddezza

(1) E' necessario intendere per ingenuità del genio la scienza del mestiere combinata con il « gnôti séauton », ma la scienza modesta che lascia un buon posto al temperamento. (*Nota di Baudelaire*).

e moderazione, nel secondo la passione tenace e rabbiosa alle prese con l'applicazione paziente del mestiere, non sempre permette che sia conservata tale calma. L'uno comincia col dettaglio, l'altro coll'intelligenza intima del soggetto, dal che deriva che il primo non coglie che la superficie, l'altro invece ne afferra le viscere. Troppo materiale, troppo attento alla superficie della natura, Victor Hugo è diventato un pittore della poesia; Delacroix sempre rispettoso del proprio ideale è spesso inconsciamente un poeta nella pittura.

Quanto al secondo pregiudizio, il pregiudizio del caso, non ha più valore del primo. Non v'è nulla di più impertinente e sciocco che il parlare a un grande artista erudito e pensatore come Delacroix, degli obblighi ch'egli può avere verso il dio del caso. Questo fa semplicemente alzar le spalle dalla compassione.

Non esiste in arte « caso » come non esiste in meccanica. Una cosa felicemente trovata è la semplice conseguenza di un buon ragionamento, di cui si sono qualche volta saltate le deduzioni intermedie, come un errore è la conseguenza d'un principio falso. Un quadro è una macchina in cui tutti gli ingranaggi sono evidenti ad un occhio esercitato; ove tutto ha la sua ragione d'essere se il quadro è buono; ove un tono è sempre destinato a far valere un altro, ove un errore occasionale di disegno è qualche volta necessario per non sacrificare qualche cosa più importante. Codesto intervento del caso nella pittura di Delacroix è tanto più inverosimile in quanto egli è uno di quei rari uomini che restano originali dopo aver attinto a tutte le genuine sorgenti, e la cui indomabile individualità è passata successivamente, scrollandolo, sotto il giogo di tutti i grandi maestri.

Ecco alcune linee di Enrico Heine che spiegano bene il metodo di Delacroix; metodo che è, come in tutti gli uomini di vigorosa costituzione, il risultato del suo temperamento: « In fatto d'arte sono soprannaturalista. Credo che l'artista non possa trovare in natura tutti i suoi tipi ma che i più significativi gli siano rivelati nella sua anima come il simbolismo innato d'idee innate, e nel medesimo istante. Un moderno professore d'estetica che ha scritto delle *Ricerche sull'Italia* ha vo-

luto rimettere in onore il vecchio principio ***dell'imitazione della natura*** e sostenere che l'artista plastico doveva trovare nella natura tutti i suoi tipi. Questo professore, enunciando così questo supremo suo principio delle arti plastiche, aveva obliato una di queste arti, una delle più primitive, l'architettura, di cui si sono ricercati i tipi nei fogliami delle foreste, nelle grotte delle rocce: questi tipi non erano nella natura esteriore, ma nell'anima umana. »

Delacroix parte dunque da questo principio che un quadro debba prima di tutto riprodurre il pensiero intimo dell'artista che domina il modello come il creatore domina la creazione: e da questo principio egli ne deduce un secondo che a prima vista sembra contradditorio e cioè che occorre prestare una grande attenzione ai mezzi materiali dell'esecuzione. Egli professa una devozione fanatica per la pulizia degli strumenti e per la preparazione degli elementi dell'opera. Infatti la pittura è un'arte di profondo ragionamento che richiede il concorso immediato di un gran numero di qualità, ed è necessario che la mano incontri, quando si mette all'opera, meno ostacoli che sia possibile, e compia con rapidità servile gli ordini divini del cervello: altrimenti l'ideale sfugge . . . . Per Delacroix la natura è un vasto dizionario di cui egli sfoglia e consulta le pagine con occhio fermo e profondo. E questa pittura che ha origine soprattutto nella memoria, parla alla memoria. L'effetto prodotto sull'animo dello spettatore è analogo ai mezzi dell'artista. Un quadro di Delacroix — Dante e Virgilio — per esempio, lascia sempre un'impressione profonda la cui intensità aumenta con la distanza. Sacrificando continuamente il dettaglio all'insieme, temendo di indebolire la vitalità del suo pensiero con la pesantezza dell'esecuzione più netta e più calligrafica, egli gode pienamente di una inafferrabile originalità che è l'intimità del soggetto.....

L'esercizio di una dominante esige il sacrificio di tutto ciò che rimane. Un gusto eccessivo rende necessari i sacrifici, e i capolavori non sono mai che estratti vari della natura. Occorre perciò subire le conseguenze di una grande passione, qualunque ella sia, accettare la fatalità di un ingegno, e non contrattare

col genio. A questo non hanno pensato tutti coloro che tanto dileggiarono il disegno di Delacroix: in particolar modo gli scultori, gente parziale e dalla mentalità ristretta più di quanto sia permesso, e il cui giudizio vale al massimo la metà del giudizio di un architetto. La scultura, a la quale è negato il colore ed è reso difficile il movimento, non ha nulla a che fare con un artista preoccupato soprattutto del movimento, del colore e dell'atmosfera. Questi tre elementi richiedono necessariamente un contorno un poco indeciso, delle linee leggere e fluttuanti e l'arditezza del tocco. Delacroix è il solo oggigiorno la cui originalità non sia stata invasa dal sistema delle linee rette. I suoi personaggi sono sempre agitati, e i suoi drappeggi svolazzanti. Dal punto di vista di Delacroix la linea non esiste; poichè, per tenue che sia, un geometra pedante può sempre supporla abbastanza grossa per contenerne mille altre; e *per i coloristi che vogliono imitare i palpiti eterni della natura, le linee non sono altro, come nell'arcobaleno, che la fusione intima di due colori.*

D'altra parte vi sono diversi disegni, come diversi colori; esatti o stupidi, fisionomistici o immaginari.

Il primo è negativo, scorretto a furia di realtà, naturale ma balzano; il secondo è un disegno naturalista ma idealizzato, disegno di un genio che sa scegliere, accomodare, correggere, indovinare, sgridare la natura; infine il terzo che è il più nobile e il più strano, può trascurare la natura; esso ne rappresenta un'altra analoga allo spirito e al temperamento dell'autore.

Il disegno fisionomistico appartiene generalmente agli appassionati come Ingres; il disegno creativo è il privilegio del genio (1).

La miglior qualità del disegno, nei sommi artisti, è la verità nel movimento, e Delacroix non trasgredisce mai siffatta legge naturale. Delacroix è universale; ha fatto dei quadri di genere pieni di intimità, dei quadri storici pieni di grandezza. Egli solo, forse, nel nostro secolo incredulo, ha concepito dei quadri religiosi i quali non erano nè freddi e vuoti come lavori da

---

(1) E' ciò che Thiers chiamava l'immaginazione del disegno.

concorso, nè pedanti, mistici o neo-cristiani, come quelli di tutti quei filosofi dell'arte che rendono la religione una scienza d'arcaismo e credono necessario di possedere, prima di ogni altra cosa, tutto il simbolismo e le tradizioni primitive per scuotere e far cantare la corda religiosa.

Cosa che facilmente si comprende, se si vuole riflettere che Delacroix è, come tutti i grandi maestri, un miscuglio meraviglioso di scienza — ossia un pittore completo — e di ingenuità, ossia un uomo completo.

. . . .

Al primo e rapido colpo d'occhio gettato sull'assieme dei suoi quadri, e con il loro esame minuzioso ed attento si constatano molte verità inconfutabili. Dapprima bisogna notare — e questo è molto importante — che visto ad una distanza troppo grande per analizzarne od anche semplicemente per comprenderne il soggetto, un quadro di Delacroix già produce sull'anima un'impressione ricca, felice o melanconica. Si direbbe che questa pittura come gli stregoni e i magnetizzatori, proietti il suo pensiero a distanza. Questo singolare fenomeno deriva dalla potenza del colorista, dall'accordo perfetto dei toni, dall'armonia (prestabilita nel cervello del pittore) tra il colore ed il soggetto. Sembra che questo colore (che mi siano perdonati questi sotterfugi di linguaggio per esprimere idee tanto delicate), pensi da sè solo, indipendentemente dagli oggetti che riveste. E inoltre questi ammirabili accordi del suo colore fanno spesso sognare l'armonia e la melodia, e l'impressione che si riceve dai suoi quadri è spesso quasi musicale. Un poeta ha cercato di esprimere queste sensazioni sottili in versi la cui sincerità può far perdonare le bizzarrie (1).

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.

« *Lago di sangue* »: il rosso — « *visitato dagli angeli cattivi* », soprannaturalismo; « *un bosco sempre verde* »: il verde

(1) BAUDELAIRE. — Fleurs du mal.

complementare del rosso; — «*un cielo mesto*»: i fondi tumultuosi e tempestosi dei suoi quadri; — «*le fanfare e Weber*»: idee della musica romantica risvegliate dalle armonie del suo colore.

Del disegno di Delacroix, così assurdamente e fatuamente criticato, che dire se non questo: che vi sono delle idee elementari completamente sconosciute; che un buon disegno non è una linea dura, crudele, dispotica, immobile che rinserra una figura come una camicia di forza; che il disegno deve essere come la natura, vivente ed agitato; che la semplificazione nel disegno è una mostruosità, come la tragedia nel mondo drammatico; che la natura ci presenta una serie infinita di linee e curve fuggenti e rotte, seguenti una legge di generazione impeccabile, nella quale il parallelismo è sempre indeciso e sinuoso, nella quale le concavità e le convessità si corrispondono e si seguono, e che Delacroix adempie mirabilmente tutte queste condizioni, e quand'anche il suo disegno lasciasse scorgere talvolta delle deficienze e degli eccessi, ha tuttavia questo merito di essere una protesta perpetua ed efficace contro la barbara invasione della linea dritta, questa linea tragica e sistematica, di cui ora le devastazioni son già immense nella pittura e nella scoltura?

. . . .

Edgardo Poe dice, non so più dove, che l'effetto dell'oppio sui sensi è di rivestire la natura intera di un interesse soprannaturale che dà ad ogni oggetto un senso più profondo, più volontario, più dispotico. Senza ricorrere all'oppio chi non ha conosciuto quelle ammirabili ore, vere feste del cervello, nelle quali i sensi più attenti percepiscono delle sensazioni più risonanti, nelle quali il cielo di un azzurro più trasparente sprofonda come un abisso più infinito, nelle quali i suoni vibrano musicalmente, ed i colori parlano, ed i profumi suggeriscono mondi di idee? Ebbene la pittura di Delacroix mi sembra la traduzione di questi bei giorni dello spirito. Essa è rivestita di intensità e il suo splendore è privilegiato. Come la natura percepita da nervi ultra sensibili, essa rivela il soprannaturalismo.

Che sarà Delacroix per la posterità? Che dirà di lui questa

riparatrice dei torti? È già facile, dal punto di svolgimento a cui è giunto, affermarlo senza trovare troppi oppositori. Essa dirà, come noi, che egli fu un accordo unico di facoltà le più sorprendenti; che egli ebbe come Rembrandt il senso dell'intimità e la magia profonda; lo spirito di composizione e di decorazione come Rubens e Lebrun; il colore fatato come Veronese; ma che egli ebbe anche una qualità sui generis, indefinibile, e che pur definisce la tendenza melanconica ed ardente del secolo: qualche cosa di tutto nuovo che fa di lui un artista unico, senza generatori, senza precedenti, probabilmente senza successori; un anello così prezioso che non ve n'ha punto di ricambio, e che, sopprimendolo, se ciò fosse possibile, si sopprimerebbe un mondo di idee e di sensazioni, si farebbe una lacuna troppo grande nella catena della storia.

WALTER PATER

Shadwell 1839 — Oxford 1894

SANDRO BOTTICELLI (1).

Nel trattato della pittura di Leonardo un sol contemporaneo è nominato — Sandro Botticelli —. Cotesta eccezione può esser dovuta solamente al caso, ma a qualcuno potrà piuttosto apparir conseguenza d'un deliberato giudizio, però che gli uomini han cominciato a discoprire il fascino dell'opera di Botticelli, ed il nome di lui, poco noto nel secolo scorso, va ora acquistando importanza.

Nella metà del Quattrocento, già molto aveva egli anticipato di quella meditativa sottigliezza che talvolta è supposta precipua ai grandi artefici imaginosi della fine di quel secolo. Discostandosi dalla semplice religiosità che aveva occupato i seguaci di Giotto per un secolo e dal semplice naturalismo — tutto fiori e uccelli — che se ne produsse, ei trasse ispirazione da ciò ch'era per lui opera del mondo moderno, dagli scritti di Dante e di Boccaccio e dalle recenti sue letture di leggende classiche: e quando dipinse fatti religiosi, li dipinse secondo un sentimento originale che vi tocca come la sostanza reale della pittura traverso il velame del suo soggetto ostensibile.....

Egli è innanzi tutto un pittore poeta che al fascino della narrazione e del sentimento — mezzo d'espressione dell'arte della poesia, unisce il fascino delle linee e del colore — mezzo d'espressione della pittura astratta.

. . . .

Botticelli vinse in una generazione di naturalisti, e potrebbe essere stato unicamente un naturalista fra gli altri. Sonvi nell'opera sua sufficienti tracce di quel vivo senso delle cose este-

---

(1) Dal volume «Il Rinascimento - Studi d'Arte e di Poesia », trad. di Aldo De Rinaldis. — Ed. Ricciardi, Napoli, 1912. (per gentile concessione dell'Editore).

riori che nelle pitture di quel periodo riempie i prati di delicate creature viventi e di ruscelli i declivi delle colline, e i ruscelli di canne fiorenti. Ma questo non era abbastanza per lui: egli è un pittore visionario e in cotesta sua facoltà di visioni somiglia Dante. Giotto, il provato compagno di Dante, Masaccio, Ghirlandaio anche, trascrivono soltanto con maggiore o minore finezza l'imagine esteriore: sono pittori drammatici, non visionari — quasi spettatori impassibili dell'azione che si svolge loro dinanzi. Ma lo spirito artistico del quale Botticelli è tipo assume i dati della rappresentazione come esponenti di idee, di tendenze, di visioni sue proprie; e con cotesti dati gioca agilmente e liberamente, rigettandone alcuni, altri isolandone e sempre nuovamente combinandoli fra loro. A lui, come a Dante, la scena, il colore, l'imagine esteriore o il gesto si presentano nella loro realità pressante ed incisiva; ma per qualche legge del suo temperamento anche destano in lui uno stato d'animo che non destano in alcun altro pittore; e perchè tutti possan parteciparvi, cotesto stato d'animo assume caratteri sensibili come duplicato o ripetizione di ciò che lo produsse.

Ma egli è abbastanza lontano dall'accettare la convenzionale ortodossia di Dante, la quale, riferendo tutte le azioni umane alla semplice formula del purgatorio, del paradiso e dell'inferno, lascia un insolubile elemento di prosa nelle profondità della poesia dantesca. Una sua pittura, con sul davanti il ritratto del donatore, Matteo Palmieri, s'ebbe il merito o il demerito di attrarre qualche ombra della censura ecclesiastica. Questo Matteo Palmieri (due distinte persone portano tal nome nella storia del tempo) era il reputato autore di un poema rimasto inedito *La Città Divina*, che rappresentava la razza umana come incarnazione di quegli angeli che, nella rivolta di Lucifero, non furono nè per Geova nè per il suo nemico: una fantasia di quell'antica filosofia alessandrina della quale era così curiosa la mentalità fiorentina di quel secolo.

. . . .

Artisti così completi come Botticelli sono abitualmente incuranti di teorie filosofiche anche se il filosofo sia un fiorentino del Quattrocento e la sua opera un poema in terza rima: ma

Botticelli che scrisse un comentario di Dante e divenne discepolo di Savonarola, può ben essersi lasciato penetrare da teorie siffatte. Vera o falsa, la storia interpreta molto del particolar sentimento ond'egli informò le sue persone sacre e profane, concepite con grazia e in qualche modo alla maniera d'angeli, ma con un senso d'abbandono e di vuoto nel loro animo — la tristezza degli esuli — conscie di una passione e di una energia più grande di ogni loro consueta manifestazione, la quale corre attraverso tutta la varia opera botticelliana con un sentimento d'ineffabile malinconia.

Così dunque ciò che Dante disdegna come immeritevole sia del paradiso che dell'inferno Botticelli accetta: quel mondo nel quale gli uomini non prendono alcuna parte nei grandi conflitti, non decidono alcuna grande causa e compiono grandi rifiuti. E in tal modo egli stabilisce per conto suo i limiti entro i quali l'arte, non turbata da intendimenti morali, compie la sua opera più sincera e più sicura: quel che in lui interessa non ha riscontro nell'assoluta bontà dei santi dell'Angelico nè nell'assoluta malignità ch'è nell'*Inferno* dell'Orcagna; ma in uomini e in donne nella loro alterna e incerta condizione attraenti sempre, vestiti talvolta di passione, con carattere di amorevolezza e di energia, ma perpetuamente attristati dall'ombra che scende sovra essi dalle grandi cose dalle quali si ritraggono. La moralità di Botticelli è tutta simpatia; ed è questa simpatia che, introducendo nell'opera sua qualche cosa di più del consueto della vera costituzione dell'umanità, lo rende, benchè visionario, un così vigoroso realista.

È questo che dà alle sue Madonne la loro espressione unica e il loro incanto: egli vi ha elaborato un suo distinto peculiar tipo, a bastanza definito nella sua mente, poichè lo ha dipinto ancora e sempre, talvolta potrebbe pensarsi quasi meccanicamente, come per svago, durante quegli oscuri periodi nei quali i pensieri gli si appesantivano nella mente.

. . . .

Ciò ch'è più singolare è che Botticelli trasferisce cotesti suoi modi pur ne' suoi soggetti classici ch'ebbero la loro più completa espressione nel quadro degli Uffizi, rappresentante

Venere che sorge dal mare; ove fantasiosi emblemi medioevali e un paesaggio soffuso del sentimento suo proprio e gli strani drappeggi cosparsi alla maniera gotica di sottili disegni di margaritine inquadrano una figura che vi rammenta gli impeccabili studi di nudo di Ingres. Da prima, forse, sarete attratti soltanto da una ricercatezza di disegno che par richiamare d'un tratto tutto ciò che avete letto sulla Firenze quattrocentesca, poi potrete pensare che quella ricercatezza è forse incongrua al soggetto e che il colore è cadaveroso o per lo meno freddo. Pure, più vi avvicinerete alla comprensione di ciò che è veramente il colore immaginativo — e che ciascun colore non è una semplice qualità di bellezza delle cose naturali, ma uno spirito che le rende eloquenti al nostro spirito — meglio vi piacerà quella precipua qualità coloristica; e in quel ricercato disegno Botticelliano troverete una più diretta comunicazione con lo spirito greco che nelle opere dei greci stessi, anche del periodo migliore. Dei greci, com'essi realmente furono, della loro differenza da noi, degli aspetti della loro vita esteriore, noi conosciamo assai più di Botticelli o dei suoi più colti contemporanei, ma la lunga famigliarità à diminuita per noi ogni forma d'ammaestramento, sì che noi siamo appena consapevoli di ciò che dobbiamo allo spirito ellenico. Ma nelle pitture come questa di Botticelli voi avete una testimonianza della prima impressione fatta dall'ellenismo agli spiriti che vi si volgevano, in una aspirazione quasi dolorosa, da un momento ov'esso rimase per così lungo tempo ignorato; e nella passione, nell'energia, nell'abilità di realizzazione con le quali Botticelli manifesta il suo intendimento, è la misura esatta del legittimo influsso ch'ebbe sullo spirito umano il sistema imaginativo del quale questo di Venere è forse il mito centrale. La luce è in verità fredda — semplice alba senza sole — ma un più tardivo pittore vi avrebbe saziato di chiarità solare; e traverso quella quietitudine mattutina il lungo promontorio vi apparirà meglio nel suo declinare al livello dell'acque. Gli uomini vanno pei loro lavori fino alla sera, ma Ella, la Dea, è desta prima di loro e voi potete immaginare che il dolore s'effuse nel suo volto al pensiero della lunga giornata d'amore ancora a venire. Una simbolica figura

del Vento soffia con forza sull'acqua grigia spingendo innanzi la conchiglia dall'orlo delicato ove ella naviga; e il mare muovendosi « mostra i suoi denti » in sottili linee di spuma e accoglie ad una ad una le rose cadenti, dure nella linea, divelte con breve stelo, un po' brune, come son sempre i fiori del Botticelli. Il pittore dispose queste sue figurazioni in vista d'un effetto assolutamente piacevole; e si deve in parte ad una incompiutezza di risorse, inseparabile dall'arte di quel tempo, se l'effetto fu sminuito e reso freddo. Ma codesta predilezione pei toni minori anche va tenuta di conto; e ciò ch'è indubitabile è la tristezza colla quale il pittore ha concepito la deità del piacere, come depositaria di una grande potenza sopra la vita degli uomini.

Ho detto che il carattere precipuo di Botticelli è il risultato del fondersi di una simpatia per la umanità nella sua incerta condizione, nel suo fascino e nella sua assunzione in più rari momenti ad un carattere di amorevolezza e di energia, con la consapevolezza ch'egli aveva di un'ombra che scende sovr'essa dalle grandi cose dalle quali è separata; e che questo introduce nella sua opera qualcosa di più di quanto la pittura usualmente riflette della vera constituzione della umanità. Egli dipinse la storia delle divinità del piacere in altri episodi oltre quello della sua nascita dal mare, ma non mai senza qualche ombra di morte nelle carni grigiastre e nei fiori pallidi: e le Madonne ch'egli dipinge s'accasciano al peso del Fanciullo Divino e implorano con voce toccante e sommessa per una più calda e profonda umanità.

. . . .

Ma dopo tutto si può chiedere: un pittore come Botticelli, un pittore secondario, è soggetto proprio alla critica generale? Vi son pochi grandi pittori, come Michelangelo e Leonardo, la cui opera sia divenuta una forza nella cultura generale, anche perchè assorbirono in sè tutti gli artefici come Sandro Botticelli; e fuori da una indagine tecnica o archeologica, la critica generale può essere benissimo adoperata in quella specie di interpretazione che collega la posizione di quegli uomini alla cultura generale, mentre i più piccoli artefici possono essere

TAV. V.

BOTTICELLI: La nascita di Venere.

soggetto appropriato soltanto d'una trattazione tecnica o archeologica. Ma accanto a quei grandi uomini v'è un certo numero d'artisti che hanno una distinta facoltà lor propria per la quale essi generano in noi una particolare qualità di godimento che non ci è dato di trovare altrove e costoro anche hanno il loro posto nella coltura generale e per essa possono esser studiati da coloro che fortemente sentirono il loro fascino e sono spesso oggetto di una speciale diligenza e d'una considerazione del tutto affettuosa appunto perchè non è sovr'essi l'importanza di un grande nome e di una grande autorità. Botticelli è di questo numero eletto. Egli ha in sè la freschezza e la promessa vaga che è propria del primo Rinascimento e che ne fa forse il più interessante periodo della storia dello spirito. Studiando l'opera di lui si comincia a comprendere a quale grande posto fosse chiamata l'arte italiana nella coltura della umanità.

EUGÈNE FROMENTIN

La Rochelle 1820 — Saint Maurice 1876

REMBRANDT ED IL SUO SEGRETO.

Se Rembrandt non era in nessun modo un colorista, non si sarebbe mai commesso l'errore di prenderlo per un colorista, ed in ogni caso nulla sarebbe più facile che indicare per quali motivi egli non lo sia: ma è evidente che la tavolozza è il suo mezzo consueto di espressione e che nelle acque-forti come nella pittura, egli si esprime meglio col mezzo del colore e coll'effetto che non col disegno. Rembrandt è dunque a ragione classificato tra i più robusti coloristi che vi siano stati. Di modo che il solo mezzo di distinguerlo e di specificare la sua dote particolare è di separarlo dai grandi coloristi conosciuti come tali, e di stabilire la profonda ed esclusiva originalità delle sue nozioni del colore.

Si dice che Veronese, Correggio, Tiziano, Giorgione, Rubens, Velasquez, Frans Hals et Van Dyck sono dei « coloristi » poichè nella natura essi percepiscono con maggior delicatezza il colore che non le forme, onde il loro colorito ha maggiore perfezione del disegno. Ben colorire è, secondo il loro esempio, cogliere finemente e riccamente le sfumature, sceglierle sulla tavolozza e giustapporle bene sulla tela. Una parte di quest'arte complicata è retta in principio da alcune leggi di fisica ben precise, ma la più larga parte è concessa all'attitudine, alle abitudini, agli istinti, ai capricci, alle improvvise sensibilità di ogni artista...

Ridotta ai suoi termini più semplici, la questione potrebbe essere così formulata: scegliere colori belli in sè stessi ed in secondo luogo combinarli in accordi belli, sapienti e giusti. Aggiungerò che i colori possono essere profondi o leggeri, ricchi di tinte o neutri, vale a dire più «*sordi*»: «*franchi*», vale a dire

più vicini al colore fondamentale, o sfumati e «*rotti*» come si dice in linguaggio tecnico, ed infine con diversi «valori» (vi ho già detto ciò che io intenda per questa parola). Tutto questo varia a seconda dei temperamenti, dei gusti ed anche delle convenienze. Così Rubens, la cui tavolozza è limitatissima nel numero dei colori ma molto ricca di colori fondamentali, e che percorre la scala più vasta dal vero bianco al vero nero, sa ridursi, quando sia necessario, e sfumare il suo colore quando gli convenga mettere la sordina. Veronese, che procede ben diversamente da Rubens si piega, non meno di lui, alle necessità delle circostanze: nulla è più gemmato di alcuni soffitti del Palazzo Ducale, nulla è più sobrio, nel suo aspetto generale, della «Cena presso Simone» nel Louvre. Vi sono alcuni — testimone sia Velasquez — che dipingono meravigliosamente coi colori più tristi.

Del nero, del grigio, del bruno, del bianco tinteggiato col bitume... quanti capolavori non furono eseguiti con queste note un po' sorde. È necessario per questo che il colore sia raro, delicato o potente, ma risolutamente composto da un uomo abile nel sentire le sfumature e nel graduarle...

In conclusione — e questa è la chiave di volta di una definizione più che sommaria — un vero colorista è un pittore che sa conservare ai colori della sua gamma, qualunque essa sia, ricca o no, sfumata o no, complicata o sobria, il loro principio la loro particolarità, la loro risonanza, la loro giustezza; e questo dovunque e sempre, nell'ombra, nella mezza-tinta, e persino nella luce più viva.

Esiste a questo proposito nel linguaggio tecnico una formula usuale che qui si può ben citare. Ogni volta che il colore subisce tutte le modificazioni della luce e dell'ombra senza perdere le sue qualità costitutive si dice che l'ombra e la luce sono della «stessa famiglia», ciò vuol dire che l'una e l'altra devono conservare, qualunque cosa avvenga, la parentela più facile a cogliersi col tono locale. I modi d'intendere il colore sono molto diversi. Vi sono da Rubens a Giorgione e da Velasquez a Veronese delle diversità che provano l'immensa elasticità della pittura e la meravigliosa libertà di svolgimento che può pren-

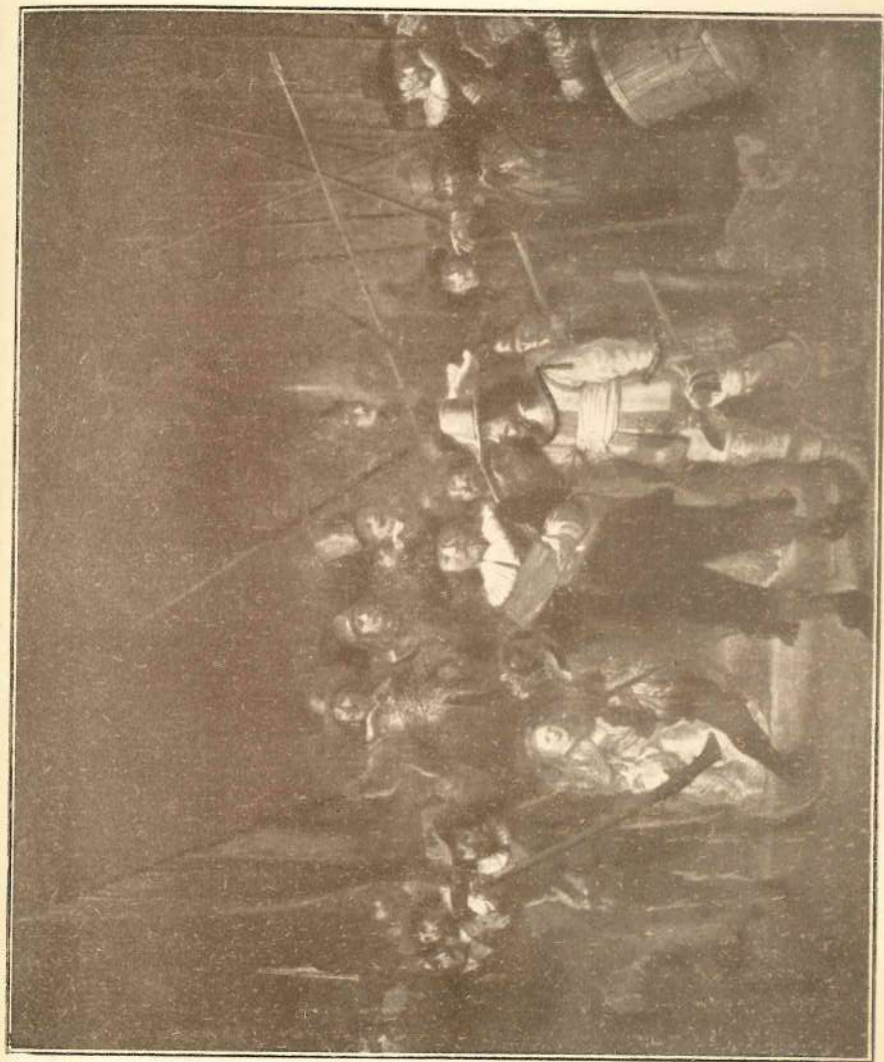
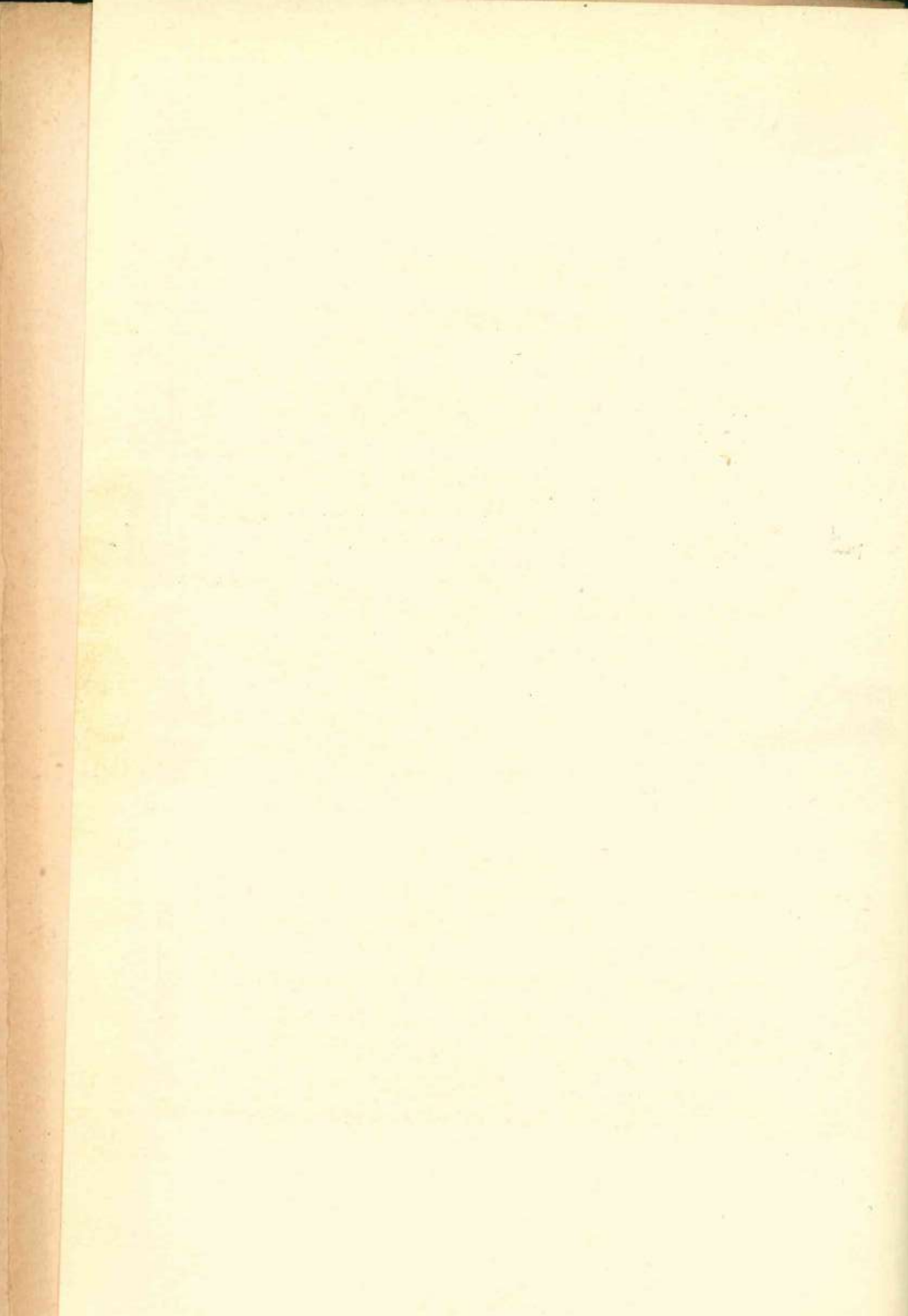
dere il genio senza mutare la sua meta: ma una legge è comune ad essi, a Venezia, a Parma, a Madrid, ad Anversa, ad Harlem: ed è precisamente l'affinità dell'ombra e della luce e l'identità del tono locale attraverso tutti gli incidenti della luce.

Rembrandt procede così? Basta un colpo d'occhio gettato sulla « *Ronda di Notte* » per accorgersi del contrario.

Ad eccezione di uno o due colori netti, due rossi ed un violetto cupo, ad eccezione di alcune scintille turchine, non si scorge in questa tela incolore e violenta nulla che ricordi la tavolozza ed il metodo abituale di alcuno dei coloristi conosciuti.

Le teste hanno piuttosto le apparenze che il colore proprio della vita. Esse sono rosse, avvinazzate o pallide, pur non possedendo il reale pallore che Velasquez dà ai suoi visi, o quelle sfumature sanguigne, giallastre, grigiastre o purpuree che Franz Hals contrappone con tanta finezza quando vuol caratterizzare il temperamento dei suoi personaggi. Negli abiti, nelle acconciature, nelle diverse parti dell'abbigliamento, il colore non è nè più esatto nè più espressivo di quello che (come io già dissi) sia la forma stessa. Quando appare un rosso, è un rosso poco delicato per natura, e che esprime indistintamente la seta, il panno, il raso. La guardia che carica il suo moschetto è vestita di rosso, dalla testa ai piedi, dal feltro alle scarpe. Vi accorgete forse che la particolarità fisionomica di quel rosso, la sua natura e la sua sostanza, ciò che un vero colorista non avrebbe mancato di cogliere, abbiano occupato Rembrandt per un solo momento?

Si dice che questo rosso sia mirabilmente coerente nella sua luce e nella sua ombra: in verità non credo che un uomo un poco uso a maneggiare un tono possa essere di quest'avviso, e suppongo che nè Velasquez nè Veronese, nè Tiziano, nè Giorgione, per escludere Rubens, avrebbero ammesso la primitiva sua composizione ed il suo uso.

Io vi sfido a dirmi come sia vestito il luogotenente e di qual colore sia il suo vestito. È bianco tinto di giallo? È giallo scolorato sino a divenir bianco? La verità è che quel personaggio deve esprimere la luce centrale del quadro, onde Rem-

TAV. VI. REMBRANDT : La ronda di notte.

brandt l'ha rivestito di luce, saggiamente riguardo al suo splendore, e con grande negligenza del colore.

Qui appunto Rembrandt comincia a tradirsi: per un colorista non esiste la luce astratta. La luce in sè non è nulla: essa è il risultato dei colori variamente illuminati e diversamente riflettenti secondo la natura dei raggi ch'essi respingono e assorbono.

Una tinta molto carica può essere straordinariamente luminosa: un'altra, molto chiara, può al contrario non esserlo del tutto. Non vi è scolaro che non sappia ciò. Per i coloristi la luce dipende dunque esclusivamente dalla scelta dei colori usati per renderla, e vi si lega strettamente tanto da poter dire che presso di loro, luce e colore costituiscono una sola cosa.

Nella « Ronda di Notte » nulla v'è di simile.

Il tono scompare nella luce come scompare nell'ombra.

L'ombra è nerastra, la luce biancastra. Tutto si rischiara o si incupisce, tutto splende o si oscura per mezzo di un alternativo smarrirsi del principio colorante. Vi sono là piuttosto delle scelte di valori che dei contrasti di valori...

Se io sono ben compreso, ecco ciò che dimostra con evidenza che le combinazioni del colorito quale è di abitudine inteso, non riguardano Rembrandt e che bisogna perseverare nel ricercare altrove il segreto della sua vera potenza e l'espressione familiare al suo genio.

. . . .

Il chiaro-scuro è senza dubbio la forma nativa e necessaria delle sue impressioni e delle sue idee.

Altri se ne servirono: nessuno se ne servì così costantemente e ingeniosamente come lui. È la forma misteriosa per eccellenza, la più involuta, la più ellittica, la più ricca di sottintesi e di sorprese, che vi sia nel linguaggio pittorico dei pittori.

Considerata così essa è la migliore forma delle sensazioni intime o delle idee. Essa è leggera, vaporosa, velata, tenue; essa dona il suo fascino alle cose nascoste, invita alle curiosità, aggiunge un'attrattiva alle bontà morali, dà grazia alle speculazioni della coscienza. Essa partecipa, in una parola, del sentimento, dell'emozione, dell'incerto, dell'indefinito, dell'infinito,

del sogno e dell'ideale. Ed ecco perchè essa è — come doveva essere — la poetica e naturale atmosfera in cui il genio di Rembrandt non ha cessato di vivere...

. . . .

In linguaggio semplice e nell'azione comune a tutte le scuole, il chiaro-scuro è l'arte di render l'atmosfera visibile e di dipingere un oggetto avvolto dall'atmosfera. Il suo scopo è di creare tutti gli effetti pittoreschi dell'ombra, della mezza-tinta, della luce, del rilievo, delle distanze, e di dare perciò maggiore varietà, unità d'effetti, bizzarria e verità relativa sia alle forme che ai colori. Il suo opposto è un'accettazione più ingenua e più astratta in virtù della quale gli oggetti si mostrano tali quali sono, visti da vicino — l'aria è soppressa — e per conseguenza con la sola prospettiva lineare, quella che risulta dalla diminuzione degli oggetti e dal loro rapporto con l'orizzonte. Chi dice prospettiva aerea suppone già un poco di chiaroscuro.

La pittura cinese l'ignora. La pittura gotica e mistica non se ne occupa: testimoni sieno Van Eyck e tutti i primitivi italiani e fiamminghi.

È necessario aggiungere che, se non è contrario allo spirito dell'affresco, il chiaroscuro non gli è tuttavia indispensabile?

A Firenze comincia tardi come ovunque ove la linea abbia la precedenza sul colore. A Venezia appare con i Bellini. Poichè esso corrisponde a modi di sentire del tutto personali, non segue nelle scuole, parallelamente al loro progressivo svolgimento, un corso cronologico molto regolare. Così in Fiandra, dopo averlo presentito in Memling lo vediamo sparire durante un mezzo secolo. Tra i Fiamminghi reduci dall'Italia, pochissimi tra quelli che tuttavia vivevano accanto a Michelangelo e Raffaello l'avevano adottato. Nel tempo in cui Perugino e Mantegna lo giudicavano inutile all'espressione astratta delle loro idee e continuavano, per così dire, a dipingere con il bulino dell'incisore e dell'orafo ed a colorare con i processi del pittore-vetraio, un grande uomo, un grande spirito, una grande anima vi trovava, per l'altezza o per la profondità del suo sentimento, degli elementi di espressione più raffinati ed il mezzo di rendere il mistero degli esseri con un mistero. Leonardo,

a cui, non senza ragione, Rembrandt è stato paragonato, per il tormento che ad entrambi dava il bisogno di formulare il senso ideale delle cose, Leonardo è, in realtà, in pieno periodo arcaico, un rappresentante imprevisto del chiaroscuro. Seguendo il corso del tempo in Fiandra si giunge da Otho Voenius a Rubens. E se Rubens è un gran pittore del chiaroscuro, sebbene abitualmente si serva più del chiaro che dello scuro, Rembrandt tuttavia ne è l'espressione definitiva ed assoluta per molti motivi e non solo perchè egli si serve più dell'oscuro che del chiaro.

Dopo di lui tutta la scuola olandese dal principio del secolo XVII° sino al pieno XVIII° secolo, la bella e feconda scuola delle mezze tinte e delle piccole luci, non si muove che in questo elemento a tutti comune ed offre un assieme così ricco e diverso solo perchè, ammesso questo tema, essa ha saputo variarlo attraverso le più delicate metamorfosi.

Nella scuola olandese qualunque altro potrebbe qualche volta far dimenticare ch'egli obbedisce alle fisse leggi del chiaro-scuro: con lui non è neppur possibile l'oblio: egli ne ha redatto, ordinato, promulgato per così dire il codice, e se si potesse credere alle dottrine in quel momento della sua carriera in cui l'istinto lo fece agire molto più che la riflessione, la « Ronda di notte » raddoppierebbe ancora il suo interesse, poichè assumerebbe il carattere e l'autorità di un proclama.

Tutto avvolgere, tutto immergere in un bagno d'ombra, affondarvi la luce stessa, salvo ad estrarla dopo, per farla apparire più lontana, più splendente; far girare le onde scure attorno ai centri luminosi, sfumarle, assottigliarle, incupirle, e tuttavia rendere l'oscurità trasparente, la semioscurità percettibile, dare infine anche ai più forti colori una specie di permeabilità che impedisca loro di essere « il nero » — tale è la principale condizione — tali sono anche le difficoltà di quest'arte speciale.....

Le conseguenze di questa maniera di vedere, di sentire e di rappresentare le cose della vita reale, si possono indovinare. La vita non ha più la medesima apparenza. I contorni si attenuano o si dileguano, i colori si volatilizzano. Il modellato che non è imprigionato da un contorno rigido, diviene più in-

certo nel suo segno, più ondeggiante nelle sue superfici, e, quando è trattato da una mano sapiente e commossa, è il più vivente e reale di tutti, perchè contiene mille artifici per mezzo dei quali vive una doppia vita: quella che gli deriva dalla natura e quella che gli viene da un'emozione comunicata.

Per riassumere: v'è un modo di incidere la tela, di allontanare, di avvicinare, di dissimulare, di mettere in evidenza, di *immergere la verità nell'immaginario, che è l'arte*, e specialmente l'arte del chiaroscuro.

. . . .

Se vi si parla del chiaroscuro suo (di Rembrandt) come di un velo discreto e leggero, destinato solamente a velare idee semplici o colori ben positivi, esaminate se non vi sia anche qui un errore e se in questo punto come negli altri Rembrandt non abbia sconvolto l'intero sistema delle abitudini della pittura. Se al contrario, disperando di poterlo classificare per la mancanza di nomi nel vocabolario, lo si chiama un «*luminista*», chiedetevi che significhi questa barbara parola e vi accorgerete che questo termine di eccezione esprime qualcosa di molto strano e di bene appropriato. Un «luminista» — se non m'inganno — sarebbe un uomo che concepisce la luce, all'infuori delle leggi stabilite, e le dà un significato straordinario, tutto sacrificando ad essa.

Se tale è il senso del neologismo, Rembrandt è insieme definito e giudicato.

. . . .

Spiegata secondo questa tendenza del pittore d'esprimere un soggetto per mezzo dello splendore e dell'oscurità delle cose, la «Ronda di notte» non ha, per così dire, più alcun segreto. Le qualità hanno la loro ragione di esistere: gli errori possono finalmente essere compresi.

L'imbarazzo del tecnico quando eseguisce, del disegnatore quando costruisce, del pittore quando colora, dell'abbigliatore quando veste i suoi personaggi, l'inconsistenza del tono, l'indecisione dell'effetto, l'incertezza dell'ora, la stranezza delle figure, la loro fulgida apparizione in piene tenebre — tutto qui risulta per mezzo dell'arrischiato effetto concepito contro le ve-

rosimiglianze, seguito a dispetto d'ogni logica, poco necessario e basato su questo tema: rischiarare una scena vera per mezzo d'una luce che non lo sia, vale a dire: *dare ad un fatto il carattere ideale d'una visione.*

. . . .

Egli ha fatto così, in tutti i suoi dipinti, opera d'analizzatore, di distillatore, o per parlar più nobilmente, di metafisico più ancora che di poeta...

Egli decomponeva e riduceva tutto, il colore come la luce, in modo che, eliminando dalle apparenze tutto ciò che è multiplo, condensando ciò che è disperso, giunse a disegnare senza contorni, a dipingere un ritratto quasi senza segni apparenti, a colorire senza colorito, a concentrare la luce del mondo solare in un raggio. Non è possibile, in un'arte plastica, spingere più lontano la curiosità dell'essere in sè. Alla bellezza fisica egli sostituisce l'espressione morale, all'imitazione delle cose la quasi totale loro metamorfosi, all'osservazione netta, sapiente o ingenua, delle veggenze di visionario e delle apparizioni tanto sincere ch'egli medesimo ne è illuso...

Il suo ideale, come in un sogno seguito ad occhi chiusi, è la luce: il nimbo attorno agli oggetti, la fosforescenza sul fondo nero. E' fuggitivo, incerto, formato da linee insensibili, pronto a scomparire prima che lo si possa fissare, effimero e allucinante. Arrestar la visione, posarla sulla tela, darle la sua forma, il suo rilievo, conservarle la sua fragile tessitura, darle il suo splendore, e che il risultato sia una solida, energica e sostanziale pittura, reale tanto quanto un'altra, e che resista al contatto di Rubens, di Tiziano, di Veronese, di Giorgione, di Van Dyck, ecco ciò che Rembrandt ha tentato. L'ha egli fatto? La testimonianza universale è là per dirlo...

. . . .

In verità era un cervello servito da un occhio di nittalopo, da una mano abile senza grande destrezza. Questo lavoro tormentoso proveniva da uno spirito agile e libero. Questo uomo da nulla, questo investigatore, questo vestiarista, questo erudito nutrito di cose diverse, quest'uomo dei bassi fondi, dal volo sì alto, questa natura di falena che va a ciò che brilla, quest'anima

tanto sensibile ad alcune forme della vita e tanto indifferente ad altre; quest'ardore senza tenerezza, quest'appassionato privo di una visibile fiamma, questa natura di contrasti, di contraddizioni e di equivoci, commosso e poco eloquente, amante e poco amabile, quest'infelice così ben dotato, questo preteso uomo di mestiere, questo triviale, questo bruto, era un puro spiritualista, diciamolo in una parola, un « *ideologo* », voglio dire uno spirito il cui dominio è quello delle idee e la cui lingua è quella delle idee.

Preso così, Rembrandt si spiega intieramente: la sua vita, la sua opera, le sue tendenze, le sue concezioni, la sua estetica, il suo metodo, i suoi processi, sino la patina della sua pittura che non è se non una spiritualizzazione audace e ricercata degli elementi materiali del suo mestiere.

la spiritualità del chiaroscuro

PARTE III.

FILOLOGIA E STORIA

Sotto questo titolo raccogliamo, in un capitolo volutamente circoscritto, alcune pagine in cui si delineano due metodi costruttivi della storia dell'arte.

L'uno è il processo filologico, l'analisi cauta e paziente di Giovanni Morelli che vaglia ogni singolo documento d'arte con lo stesso criterio di comparazione e di deduzione delle scienze sperimentali, e raggiunge mirabili risultati d'individuazione artistica.

L'altro è il processo storico, la sintesi larga e completa di Adolfo Venturi che rielabora i dati della critica filologica, e crea la tela della Storia dell'arte italiana, con una viva sensibilità degli stili individuali e di scuola, con felice intuizione delle loro linee di svolgimento, con geniale potenza di coordinare l'immenso materiale in un'opera che, attraverso il dettaglio, giunge a logica unità.

GIOVANNI MORELLI

Verona 1816 — Milano 1891

LO STUDIO DELLO STILE.

Prima però di esaminare più da vicino i singoli quadri, mi sia permesso di rivolgere alcune parole di schiarimento al celebre scrittore d'arte francese signor Carlo Blanc, membro dell'Istituto. Esse non devono servire soltanto di replica ad una massima da lui ripetuta, e dalla maggior parte degli esteti e degli storici dell'arte dei nostri giorni riconosciuta, ma devono servire nello stesso tempo di norma pel metodo da me seguito. « Plus les maîtres sont grands, plus leur âme est engagée dans leurs ouvrages », dice dunque, se non precisamente per la prima volta, certo molto giustamente, il signor Carlo Blanc in uno dei suoi articoli della *Gazzette des beaux arts* (1861), intitolato: « Une peinture de Léonard de Vinci », nel quale vorrebbe provare che un San Sebastiano, che il suo possessore, signor Moreau, aveva venduto all'imperatore di Russia, per 60.000 franchi, non può essere altro che un'opera genuina di Leonardo. E, continua, « pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre, elle est essentiellement inimitable. Ainsi, à l'inverse de la plupart des connaisseur qui regardent principalement dans l'oeuvre d'un artiste aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit. L'esprit de Léonard était ou plutôt son génie était singulièrement complexe, ecc., ecc. ». E perchè questo genio di Leonardo era tanto complesso, il Signor Blanc credette di poter attribuire a Leonardo da Vinci il suddetto San Sebastiano, del quale aggiunge un facsimile al suo articolo. Che direbbe il signor Blanc, se io dal canto mio gli rispondessi: « Mon

cher monsieur Blanc, anch'io credo di avere come lei, se non afferrato, studiato almeno colle migliori mie forze « la tournure, le génie singulièrement complexe » di Leonardo, ma, oltre a questo studio della personalità spirituale dell'artista, che sempre si trova in un'opera d'arte genuina e ch'è appunto quella che emanando dal quadro ci parla e colpisce il nostro cuore e il nostro spirito, oltre a questo studio, io dico, non ho mai trascurato quello dei « procédés » e del « faire » del maestro, sapendo bene per esperienza quali brutti tiri l'immaginazione si compiaccia di giocarci. E precisamente perchè nei miei studi artistici ho altrettanto spiato lo spirito, quanto ho seguito la forma, credo di poter dire con fiducia: quel San Sebastiano da voi vantato come opera di Leonardo non è nel parer mio in nessun modo un lavoro del grande fiorentino, ma a giudicare dal cattivo facsimile, avrebbe ad appartenere soltanto alla sua scuola, e con molta verosimiglianza a Cesare da Sesto, se è permesso, dietro una molto debole incisione, discutere e giudicare una pittura. Ma non è questo quel che importa; io voleva dire soltanto, che ognuno il quale fa ricerche artistiche, vive nell'illusione di aver afferrato lo spirito e la maniera speciale del maestro che esamina, e di averlo approfondito e compreso meglio di tutti i suoi predecessori. E appunto perchè dal Vasari in poi la storia dell'arte si è messa su questa strada così larga, così comoda, ma anche così sdrucciolevole e così poco soda, essa ha fatto da allora così pochi progressi; da che nessun uomo sensato può considerare come una scienza quell'estetico dilettantismo, che si fa largo ora in Europa in tutti i modi, in grossi volumi, opuscoli e pubbliche conferenze, con entusiasmo specialmente del mondo femminile, ma non lo avrà in conto di altro che d'un innocente divertimento, usato con estro e con ispirito dagli uomini di spirito, con semplicità dai semplici.....

Per conto mio sono sempre più convinto che soltanto con istudi serii e non interrotti della forma si può arrivare a poco a poco a conoscere e comprendere lo spirito che dà anima alla medesima. Certamente tali studi non si possono compiere in un paio di settimane o di mesi, e nemmeno in alcuni anni. Ogni opera d'arte genuina, osserva un critico indiano, ti risponderà

se tu la sai interrogare. Se non ti risponde, ritieni pure o che la tua domanda non era ragionevole o che l'anima, lo spirito, l'essenza del maestro non vive in essa. In conseguenza, io aggiungo che la sedicente opera d'arte o è una copia o una contraffazione. E se ora, in prova di questa verità da me ripetuta, mi veggo costretto, per così dire, ad indicare in modo più speciale dei singoli segni e forme materiali (che però non sono così materiali e accidentali, come può forse parere a qualcheduno), voglio sperare di non essere frainteso dai miei benevoli lettori. Già Leonardo da Vinci ebbe a dire: « Chi si promette dalla sperienza quel che non è in lei si discosta dalla ragione » (Codice atlantico).

Nessuno che si sia in qualche modo reso famigliare collo studio delle opere d'arte italiane vorrà negare che talora non sia tanto facile, come si crederebbe, il distinguere le opere degli scolari da quelle del maestro, e, poichè siamo nella scuola fiorentina, un'opera, per esempio, del Masolino da una del Masaccio, un'opera del giovane Filippino Lippi da una di Sandro Botticelli, o un'opera giovanile dell'ultimo da una di Fra Filippo Lippi, o un abile lavoro giovanile di Raffaellino del Garbo da un debole lavoro di Filippino. Eppure si tratta qui sempre di opere della medesima scuola e della medesima tendenza artistica. Poichè come Masolino fu il precursore di Masaccio, e Fra Filippo il maestro del Botticelli, così fu questo il maestro di Filippino, che dal canto suo ebbe a scolaro Raffaellino del Garbo. Anzi talvolta accade persino di scambiare il pronipote in arte col bisavolo, come, per citare alcuni esempii, è accaduto nella Galleria delle Belle Arti a Firenze, dove due quadri (un San Giovanni Battista e una Santa Maddalena) che appartengono indubbiamente a Filippino, furono prima attribuiti a Masaccio, cioè al precursore di Fra Filippo, poi ad Andrea del Castagno, mentre a Firenze si continua sempre a presentare al buon pubblico il San Girolamo che sta fra i due quadri sunnominati, e ch'è parimenti opera di Filippino, come opera di Andrea del Castagno.

Mi sarebbe facile addurre parecchi altri esempi dalle altre scuole, a provare che non sempre riesce agli stessi esperti cono-

scitori di distinguere le opere degli scolari da quelle dei maestri e viceversa, quando essi seguono nei loro giudizi la massima così detta estetica de la tournure de l'esprit et de l'âme e si abbandonano alla cosidetta impressione complessiva.

Talvolta accade altresì che nemmeno la più grande pratica e routine non riesce a distinguere un'opera originale da una copia della scuola, e di ciò si hanno prove calzanti tanto nelle Gallerie pubbliche d'Italia e di Francia, quanto in quelle della Germania. Lo scrittore di queste pagine deve in questa occasione dichiarare anzitutto ch'egli è lontano dall'arrogarsi il vanto di aver compreso appieno la tournure de l'esprit, l'âme di qualsiasi artista italiano; che davvero non sale a tanta altezza nella presunzione di sè stesso. Egli sa benissimo, che a lui, figlio dell'inospite steppa, fu già da madre natura negato di comprendere pienamente e di far sua l'anima d'un artista italiano, quand'anche non si chiamasse Raffaello e Michelangelo, Leonardo da Vinci o Correggio. Lo assale anzi spesso il pensiero ch'egli, dopo tanti anni di studio, sia giunto appena ai primi principii fondamentali della lingua dell'arte. Non ostante, quello che in cuor suo non suscita nè saprebbe suscitare alcun dubbio si è, che in tali studii prima di tutto si deve penetrare nello spirito attraverso la forma per ritornare poi dallo spirito alla vera conoscenza della forma. Simile frase filosofica arieggia quasi una ricetta e il moderno pubblico dei lettori, che in generale sembra compiacersi molto in queste ordinazioni e ricette estetiche non dovrebbe respingerla. Per quel che mi concerne posso per lunga esperienza assicurare, che l'applicazione pratica di questa massima non è cosa sì facile come pare e per giunta costa tempo parecchio e fatica pari. Per esempio, qual'è in una pittura la forma, attraverso la quale si esprime lo spirito, l'âme, la tournure de l'esprit del pittore? Soltanto la posizione e il movimento del corpo umano, la forma del viso, il colorito, il panneggiamento? Queste sono certo parti considerevoli di questa forma, ma non tutta la forma. Ad essa appartengono, per esempio, anche la mano, una delle più spirituali caratteristiche parti del corpo umano, l'orecchio, il fondo a paesaggio, se vi si trova, l'accordo o la così detta armonia dei colori. Nel-

l'opera d'un vero artista tutte queste singole parti del corpo sono caratteristiche individuali e perciò piene di significato; poichè, come ho detto, soltanto per la conoscenza di esse, si può penetrare à l'âme, à la tornure de l'esprit, allo spirito del creatore. Il carattere o lo stile d'un'opera d'arte nasce insieme coll'idea, o, per parlare più chiaramente, l'idea dell'artista genera la forma e determina il carattere e lo stile. I copisti non possono avere nè carattere nè stile, perchè non è loro propria l'idea che crea la forma nelle loro opere.

Ma questo non è tutto. Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene, e non di raro anche dove non ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch'egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga. Avviene persino che l'artista trasporti nella sua opera taluni difetti e bruttezze fisiche sue proprie. Ora chi vuole studiare un maestro intimamente e conoscerlo meglio, deve dirigere il suo occhio a queste materiali piccolezze — un calligrafo le chiamerebbe girigogoli — e saperle scoprire, e a simile intento naturalmente non basta la vista di una sola o di alcune poche sue opere, ma se ne richiede un maggior numero, e di tutti i periodi della sua produzione artistica. Il signor Carlo Blanc e con lui alcuni sapienti critici tedeschi accoglieranno forse queste minuziose richieste e consigli d'un principiante con un sorriso di compassione; ma a questi grandi uomini in vero esse non sono dirette. Concedo che vi sieno molti spiriti privilegiati eminenti, i quali colla sola divinazione e con un solo sguardo conoscono ed intravedono quello, a cui noi giammai, o soltanto dopo molto tempo e con molta fatica, possiamo arrivare: voglio pure concedere che ci siano sotto il sole delle persone dagli occhi così acuti e penetranti che con uno sguardo sappiano decidere se una pittura antica sia condotta a tempera o ad olio, e sappiano in certo modo analizzarla chimicamente, e che siano in grado di dire esattamente e con grande precisione quale procedimento abbia tenuto il pittore, se siasi servito d'una o d'altra vernice, del bianco d'uovo

o del latte di fico, e di colori minerali o vegetali, come fossero stati dietro il cavalletto del vecchio maestro e lo avessero guardato sopra le spalle, cogli occhiali sul naso, quando faceva il quadro. Beati loro e più beati quelli che danno ascolto alle loro parole! Quel che vale per questi grandi estetici, storici e sapienti enciclopedici, vuolsi estendere pure, come si capisce, a tutti gli eroi viventi della pittura. I pittori grandi ed ispirati non saprebbero essere giustamente giudicati e compresi se non dai loro compagni d'arte. Questo assioma degno della China, molto vecchio e perciò molto rispettato, ha trovato anche ai nostri tempi in Germania la sua conferma, ed io piego quindi la fronte, con ogni umiltà, innanzi al vero; non ostante non mi lascierò trattenere dall'ascendere colla usata tenacità l'erta e faticosa via, nella speranza, se la morte non mi raggiunge prima, di arrivare finalmente ad un punto, dal quale anche a noi poveri intrusi sia concessa la vista, se non altro sulle vie battute dall'arte là dove meno si scostano dal nostro sguardo.

Ma torniamo al nostro tema. *È dunque precisamente lo studio di tutte le singole parti costituenti la forma di un'opera d'arte quello che vorrei raccomandare a coloro che non intendono essere soltanto dilettanti parolai, ma vogliono provare veramente il piacere di penetrare colla scure e colla mannaia attraverso l'intricata macchia della storia artistica, per giungere, se è possibile, alla scienza dell'arte.* Poichè come vi è una lingua scritta, così vi è pure una lingua che si esprime colle forme. Ora il fanciullo impara la lingua materna inconsciamente balbettando le parole che ode dalla mamma e questa lingua basta ai suoi limitati bisogni, precisamente come l'impressione complessiva che l'opera d'arte fa sul gran pubblico, pei bisogni di questo può essere sufficiente. Quando il fanciullo poi diventa più grande, se lo si vuol porre in grado di leggere un giorno i grandi maestri della letteratura nazionale e degnamente apprezzarli, egli deve prima andare alla scuola ad imparare la grammatica della lingua materna. Questo vale anche pegli studiosi dell'arte. Senza essersi prima famigliarizzati colla lingua nella quale l'arte si esprime, nessuno sarà mai in grado di intendere completamente un'opera d'arte e di gustarla.

Tentiamo con un esempio di spiegare al paziente lettore il nostro pensiero per quanto manchevolmente espresso. Ho più sopra notato, che dopo la fisionomia, la mano è la più spirituale e caratteristica parte del corpo umano.

La maggior parte dei pittori sono soliti, e con piena ragione, a dare la maggiore importanza al volto e a rappresentarlo più espressivo che sia possibile, e in ciò gli scolari mostrano spesso di seguire le orme del loro maestro. Ciò tuttavia non avviene, o molto raramente, nella rappresentazione delle mani e degli orecchi, i quali in ogni individuo sogliono essere diversamente formati. Mentre dunque il tipo dei Santi appartiene in gran parte alla scuola in genere, e il modo di condurre le pieghe è trasmesso dall'esempio del maestro agli scolari e agli imitatori, ogni pittore autonomo al contrario ha la sua propria maniera di concepire e di rappresentare il paesaggio, e più ancora la forma della mano e dell'orecchio. Ogni pittore notevole ha, per così dire, un tipo suo della mano e dell'orecchio. Si confrontino per esempio le mani nei quadri giovanili di Raffaello — dal 1504 circa al 1515 — colle mani nelle opere dei suoi maestri P. Perugino e Pinturicchio e si troverà in esse una sensibile differenza fra lo scolaro e il maestro. Nei quadri della sua epoca fiorentica, come nella Madonna di casa Tempi a Monaco, nella Madonna del Granduca a Palazzo Pitti, nella Madonna del cardellino negli Uffizi, in quella del lord Cowper a Panshanger, nel ritratto della Maddalena Doni, in quello della così detta « Donna gravida » a Palazzo Pitti, e così via, la palma della mano è larga e piatta, le dita corte e grosse sono ancora un po' mancanti di vita. La mano vi ha ancora un carattere, se così posso esprimermi, molto casalingo e borghese. Dopo il 1509, essendo Raffaello a Roma venuto maggiormente a contatto colle alte classi sociali, egli nobilita anche la mano, come nel suo cartone per la Scuola d'Atene nell'Ambrosiana di Milano, per giungere gradatamente alla mano elegante ed aristocratica della Madonna di casa d'Alba, della Madonna della Seggiola, della Galatea e così via. E come la mano, l'orecchio pure, nei quadri di Raffaello, la cui esecuzione è interamente sua, è sempre caratteristico e si distingue parimenti per la

forma dell'orecchio dai quadri di Timoteo Viti, di P. Perugino, del Pinturicchio e di molti altri.

In base a queste osservazioni fatte a volo sul significato delle singole parti in generale e della mano in particolare nelle opere dei maestri del buon tempo, consideriamo ora più accuratamente le mani dei tre maestri fiorentini sunnominati, Fra Filippo, S. Botticelli e Filippino.

Fra Filippo ha plasmato la sua mano precisamente su quella di Fra Beato Angelico e del Masaccio, suoi prototipi, e l'ha conservata sino alla fine della sua vita. Essa fu già criticata, come racconta il Vasari, da suoi contemporanei. E in fatti essa non ha una bella forma rotonda, ma è tozza, pesante e male modellata: anche l'orecchio ha forma massiccia e di solito sporgente.

. . . .

Il Botticelli invece presenta la mano molto ossuta e, se così posso dire, plebea: — mi perdonino questa espressione i signori democratici — le unghie sono larghe, quadrate, a contorni duri e neri. Questa sua mano, e inoltre le sue gonfie narici, il suo panneggiamento mosso, a lunghe insolcature, infine la lucente trasparenza del suo colore, ove l'aureo rosso ciliegio è la nota dominante, mentre nei quadri di Fra Filippo l'azzurro chiaro e il grigio chiaro formano il tono fondamentale, permettono di distinguere facilmente anche pei semplici indizî materiali i quadri del Botticelli da quelli dei suoi imitatori.

La mano di Filippino Lippi finalmente ha una forma di dita affatto particolare e non bella. L'attaccatura delle dita al metacarpo è indicata così bruscamente, che piuttosto che appartenersi intimamente l'una all'altra si direbbero quasi inserite a vite l'una sull'altra. Le dita sono lunghe, lignee e poco animate. E come la gamma dei colori in questi tre pittori affini è diversa, così si scostano l'uno dall'altro nei fondi, e persino la forma del nimbo o dell'aureola dei santi è differente. Il paesaggio di Fra Filippo e del suo scolaro Francesco Pesellino somiglia a quello dei suoi contemporanei e consiste per lo più, come nei quadri del Beato Angelico, in una fila di colline a forma sferica od anche di rupi acuminate; il Botticelli all'in-

contro ha paesaggi ideali con roccie dentate e spesso anche insenature di fiume e di mare, profondamente scavate; Filippino Lippi studiava più direttamente sul vero i suoi fondi di paesaggio e ci presenta ordinariamente le campagne toscane a colline piantate di alberi. I suoi paesaggi inoltre sono di colore più oscuro di quelli del Botticelli. Un sentimento delicato della linea del paese lo possiede il suo scolaro Raffaellino di Bartolomeo del Garbo, i cui fondi sono meglio svolti e più fini, più caldamente intonati di quelli del maestro.

ADOLFO VENTURI

LO STUDIO DELL'ARTE ITALIANA. (1)

Tutto quell'ascendere di secoli verso le patrie idealità, tutto quell'anelito del nostro popolo verso la bellezza è ben degno di studio. Eppure dal Vasari che ci lasciò il testamento dell'arte nostra siam giunti sino a Gian Battista Cavalcaselle, lo storico della pittura italiana, senza che gli studi della storia dell'arte medioevale e moderna si movessero da noi a pari passo con quelli dell'archeologia classica, delle lettere e della storia civile. Volle fortuna che il Cavalcaselle, il patriotta, soldato della libertà a Venezia, difensore della repubblica romana, ardente mazziniano, pensasse, nell'esilio di Londra, a tessere una corona all'Italia, e, primo, applicasse l'analisi comparativa alle opere d'arte. Non dettò leggi, ma vide molto e profondo, e nella memoria ferrea associò segni, caratteri e tipi. Con la scorta di quel maestro, la comparazione, aiutata ora dalla facilità de' viaggi e dalle riproduzioni dirette delle opere d'arte, ha messo in nuova luce i documenti storici, i documenti più genuini quali sono, per chi sa interpretarli, le opere stesse. A chiarirli, si provò Giovanni Morelli, indicando alcuni caratteri speciali di questo e quell'artista, alcuni segni della sua fisonomia, la sua firma in quei segni. Il tentativo non riuscì, e può dirsi che furono dal Morelli stesso intravvedute le leggi delle abitudini artistiche più che determinate, e ch'egli vide meglio che non spiegasse, ed anche che, nello spiegare, segnalò questo o quell'indizio del carattere proprio d'un artista, non il fascio degli indizî necessario per designarne la personalità. Molte parti del lavoro di Giovanni Morelli sono cadute, perchè egli stesso suggerì il modo di abbatterle; e giustizia vuole per ciò che lo ricor-

---

Dal discorso inaugurale dell'anno accademico 1904-1905 nella R. Università di Roma (per gentile concessione dell'Autore).

diamo rispettosi come uno degli iniziatori del metodo sperimentale, applicato allo studio dell'arte. Verrà tempo che il lavoro analitico chiarirà i fenomeni delle abitudini proprie degli artisti, e ne segnerà con fermo contorno i caratteri individuali, come determinerà le abitudini speciali delle razze, e ne chiarirà le tendenze e le idealità. Allora la storia dirà degli scambi dell'arte con le lettere, degl'influssi e della diffusione d'idee filosofiche, delle condizioni sociali, delle tradizioni popolari; e servirà a tracciare etniche limitazioni e a dar fondamento alla nuova estetica. L'uomo, nelle manifestazioni dell'arte sarà sorpreso sì nella sua vita intima e ne' segreti della sua anima, come ne' rapporti col mondo esteriore, chè nell'arte è l'essere di chi la formò. Oggi, ancora intenti a far uso del nuovo metodo di comparazione e di analisi, gli studiosi lavorano a ordinare e a classificare le forme delle manifestazioni artistiche, come i naturalisti raccolgono le pianticelle ne' loro erbarî; ma sopra le classificazioni industri si scriverà compiuta la storia.

Ora, mentre sento ardere in me il desiderio ch'ogni progresso degli studi si affretti, penso ai giovani italiani che nella storia dell'arte troveranno nutrimento.

Vedere e rivedere sia scritto nella loro insegna, se vogliono vincere le difficoltà prime del tecnicismo artistico e aprir gli occhi alla luce lell'arte: chè solo il lavoro assiduo di confronto educa la vista, dà il *diapason* al sentimento artistico. Tanta è la relatività del bello che niuno può pretendere di sentirlo, prima che vedendo e rivedendo non acquisti la sensibilità del grado di valore delle opere, rispetto alle antecedenti e alle conseguenti dell'artista che le produsse, alle contemporanee d'una stessa scuola e di altre scuole, al contenuto iconografico. E nel vedere e rivedere ci vuol metodo, perchè le cose viste a distanza di tempo ci lascian freddi, il campo limitato delle osservazioni ci rende miopi. Senza metodo, si va anche a rischio di vedere con le lenti altrui, di subire la suggestione di pregiudizi patriottici, di tradizioni capricciose, della rettorica che ancora riempie le fosse. E molto resta da fare per veder chiaramente: ancora sono pochi coloro che

si chiedono se i punti per i confronti sieno fissi o no, molte sono le conclusioni tirate all'ingrosso e all'incirca; onde da per tutto si leggono affermazioni premature, troppo assolute, troppo congegnate più a forza di ragionamenti che di osservazioni dirette; e da per tutto, specialmente ne' libri stranieri, si vanno formando certi numeri complessi che converrà scomporre nelle loro unità, o si vanno costituendo certi gruppi storici che converrà distinguere ne' loro elementi eterogenei.

Gli studiosi stranieri hanno fatto miracoli, trattando dell'arte nostra, intravveduta come dai finestrini d'una carrozza ferroviaria; ma chi è familiare con l'antico, chi respira e vive dove respirarono e vissero i nostri padri, otterrà maggiori risultanze.

Tutta l'archeologia medioevale è un campo quasi inesplorato da noi, e solo, lo dico con orgoglio, i miei discepoli vi hanno mietuto le prime spiche. Più che all'archeologia medioevale, che pure, secondo Augustin Thierry, è l'anima della storia, amor di cose belle e liete move gli studiosi verso l'arte della seconda metà del Quattrocento: là dov'è la scuola umanistica dello Squarcione con Mantegna sovrano; la scuola veneziana col nobile Giovanni Bellini, coll'acuto Gentile Bellini che penetra nel vivo dei caratteri umani; la scuola ferrarese con Cosmè Tura, che sembra battere nell'incudine le sue ferree figure; la bolognese col pio Francia; la romagnola col poderoso Melozzo da Forlì; la marchigiana con Giovanni Santi, padre di Raffaello; l'umbra con i triumviri artistici Fiorenzo di Lorenzo, il Pinturicchio e il Perugino; la scuola toscana con i festoni di fiori del Botticelli, i ritratti del Ghirlandaio, la luce di Piero della Francesca, gl'impeti di Luca Signorelli. Certo che quel gran coro di gloria richiama a sè, ben più che non attraggano gli sforzi rudi, le ricerche insistenti del tagliapietra romanico; ma niuno pensi di bene intendere, d'intimamente conoscere l'arte de' maestri gloriosi del Quattrocento, se prima non ha inteso, non ha conosciuto addentro quella de' lontani precursori, poichè l'arte crebbe come il corallo emergente coi rami sulle onde, innalzatosi di mano in mano dal fondo del mare, coi polipi sulle spoglie de' polipi. Eppure

per ammirare i fiori, non si è guardato alla pianta; l'archeologia medioevale è appena all'inizio. Ancora si discute sull'età del massimo monumento carolingio dell'Italia, l'altare d'oro di Sant'Ambrogio in Milano. Ivi è la porta intagliata dei bassi tempi sino a due anni fa rimasta ignota. Appena è trascorso un anno, da che si seppe come in mezzo a Milano fosse un'opera del massimo scultore romanico dell'Italia settentrionale, Benedetto Antelami. Oggi si discute su Cimabue, per distruggerne la fama che Dante segnò grandissima; nè si riconosce ancora il genio di Giotto nel suo capolavoro, cioè nella cappella delle Maddalene nella basilica di S. Francesco di Assisi. C'è da chiedersi se l'archeologia medioevale non sia un campo ancor vergine, visto che i suoi cultori arrivano con tanto ritardo; e se lo studio dell'arte nazionale non si sia cominciato a rovescio.

Sì, a rovescio e a tratti discontinui, così che non si ha un disegno d'insieme, la topografia artistica d'Italia, neppure per tempi a noi più prossimi e più considerati. Chi ha pensato, ad esempio, che, in mezzo a Firenze, verso la fine del Trecento, nel bel San Giovanni, si afferma non la scuola toscana, bensì la scultura veneziana ch'ebbe a maggiori rappresentanti i fratelli Dalle Masegne, e si diffonde in Lombardia sino a Milano; per l'Emilia sino a Bologna, ove adorna il foro dei Mercanti, il San Petronio, San Francesco, le arche dei lettori dello studio bolognese?

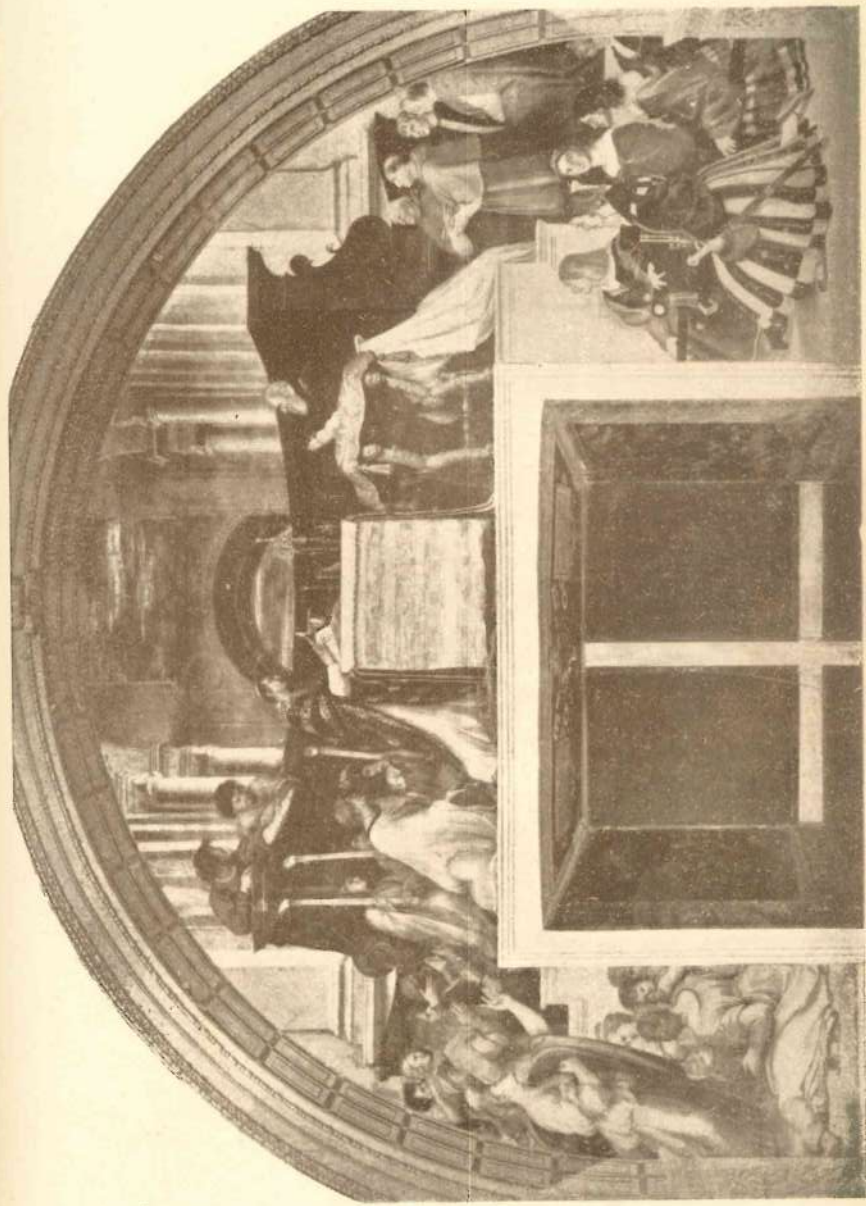
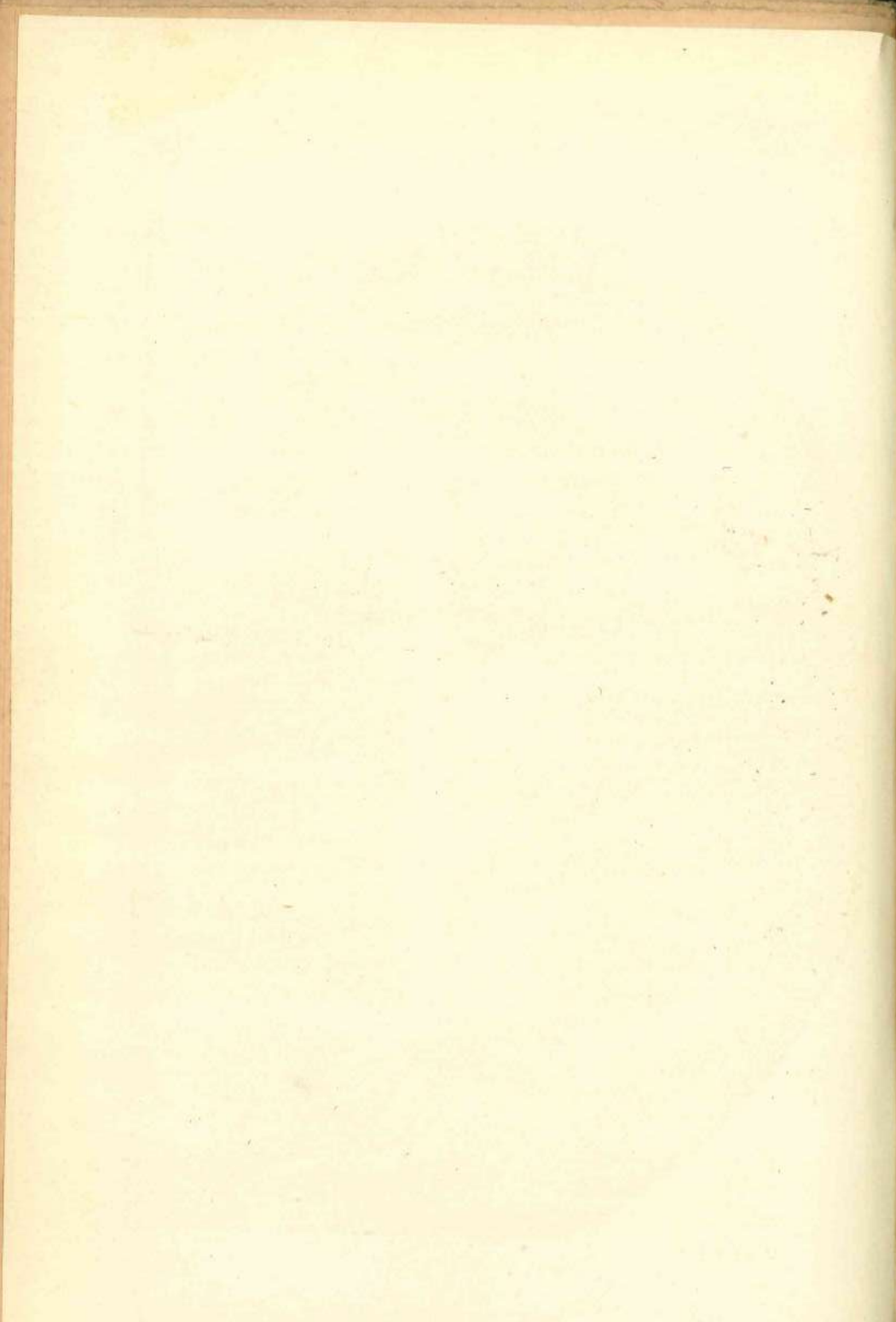
Chi si è accorto che nel tamburo della cupola di Sant'Eustorgio a Milano, in quella danza d'angioli divina, non è l'opera di Michelozzo, ma il capolavoro de' maestri di terracotta lombardi, che lavorarono nella Certosa di Pavia, ne' chiostri e nelle chiese pavesi? E chi ha pensato di studiare la fioritura pittorica da Bologna, a Carpi, a Mantova, a Parma, a Cremona, a Milano, a Pavia e a Verona, tutta l'arte che nella prima metà del Quattrocento si ispira alla vita sociale, e trasporta nelle scene religiose i cavalieri, le gentildonne, i massari delle confraternite, i savi del Comune coi loro costumi pittoreschi e magnifici, proprio nel tempo in cui il Pisanello veronese, dal quale a torto tutta quell'arte è fatta derivare,

veste i suoi Santi come vestivano il marchese Lionello d'Este, la marchesa Barbara Gonzaga, Pandolfo Malatesta e Maria d'Aragona?

A tutta quell'arte spontanea pose fine lo Squarcione con le ricerche dell'antico; e il Mantegna, con le imagini che sembrano tratte dai diaspri e dalle onici greco-romane, con le composizioni sullo sfondo degli archi trionfali, con le apoteosi di Cesare; ma non per questo quell'arte magnifica e sincera, fiore delle Signorie italiane, doveva esser posta in oblio. Solo perseguendo ogni forma d'arte, in qualunque luogo e momento sia spuntata, osservando tutte le manifestazioni artistiche, in qualunque materia abbian lasciata l'impronta, e senza perderci nelle vane distinzioni accademiche di arti maggiori e minori, potremo seguire il movimento dell'arte, sentire la grande unità di tutte le forme belle, suoni diversi di un'arpa medesima.

A ricostruire il nostro passato artistico conviene rifarci da capo, stretti al metodo storico, schivi d'ogni empirismo. Convien rivedere, collezionare, pubblicare in sicura lezione i carteggi degli artisti, che, tratti dagli archivi, furono editi in gran parte scorrettamente dal Gaye, dal Campori, dal D'Arco, da Napoleone Cittadella, dal Bertolotti. Occorre ricercare e stampare a dovere gli antichi cataloghi e gli inventarii di oggetti d'arte, che ci possono permettere di seguire le opere d'arte da luogo a luogo, ne' mutamenti delle attribuzioni e negli ondeggiamenti del gusto; e i ricettari tecnici, preziosa guida nello studio degli elementi della forma d'un'opera d'arte; e i libri de' conti con le loro notizie aride ma precise; e i diarî degli artisti; e le epigrafi. Necessità vuole che siano condotte di pari passo le ricerche epigrafiche e archivistiche, come quelle dirette sulle opere d'arte stesse: le une e le altre renderanno gli studiosi più sicuri di sè, quelle senza queste saranno sempre lettera morta. E come per i documenti indiretti, gli epigrafici e gli archivistici, conviene rifarci da capo e raccoglier le forze per dar organismo ai tentativi degli studiosi; così per i documenti diretti, specialmente per gli iconografici, converrà passare oltre alle linee dell'iconografia che si limita allo schiarimento delle rappresentazioni, e in tal guisa trattie-

ne la scienza a suoi prodomi. Quando un'idea penetra tra le arti figurative, esse la plasmano, le danno carne, le danno forme di vita; l'imagine continua ad esistere, prende luce dalle anime, movimenti a poco a poco più liberi e l'impronta individuale. Studiare così l'arte nel suo sviluppo vuol dire intenderne il linguaggio universale; e con esso i progressi civili e l'ambiente del suo sviluppo. Scrutare così i moti dell'anima umana traverso le forme del tempo, vuol dire coglier le idealità popolari, leggerle in un divino poema, nel gran rotulo dispiegato sulla nostra terra. L'iconografia studiandosi a disegnare lo svolgimento del linguaggio dell'arte non dimenticherà le varietà del linguaggio stesso e le forme dialettali, per contribuire alla etnografia artistica, ancora rudimentale, ancor fatta di incerte impressioni e di pregiudizi. Per il medio evo, in cui la invenzione è circoscritta entro limiti angusti, l'arte sarà il documento più evidente delle circoscrizioni naturali di popoli; per l'età moderna sarà il documento parlante della loro origine e della loro natura co' suoi detriti delle vecchie forme, con le reminiscenze di tradizioni, con i ricorsi atavistici, coi moti degli antichi istinti. Come l'osceno e deforme priapo ritorna demone nell'opera di Niccola d'Apulia; così il demone etrusco dall'aspetto grifagno riappare nella Divina Commedia, nelle composizioni del Giudizio universale di Beato Angelico. Come la Niche de' vasi apuli ritorna sui capitelli del ciborio di S. Nicola di Bari; così le figure del sepolcro dei Volumni sembrano rivivere nel sepolcro mediceo di Michelangelo. Come nella stela romana di Dianella si rappresentò la favola della cicogna e della volpe a illustrazione della sentenza: *hodie mihi, cras tibi*; così si rappresenta nelle cattedrali romaniche, a segno del destino dei mortali. Come nelle opere della antichità classica, fiumi e monti e valli preser persona; così il divino Correggio, nella Madonna della Scodella personifica la polla d'acqua che sgorga presso l'albero che dà ombra e datteri alla Sacra Famiglia sulla via dell'Egitto.

Della nobiltà e dell'importanza di questi studî l'Italia ha sentito il desiderio più che la necessità; e da per tutto in que-

TAV. VII. RAFFAELLO; La messa di Bolsena.

sti ultimi anni, nel nome dell'arte, si parla più che non si ragioni.

. . . .

Invano i giovani dediti alle lettere e alla storia pensano di ricostruire la vita del passato, senza che le arti figurative dieno loro gli scenarî e lo sfondo della vita stessa; le evocate imagini non si proietteranno nel loro ambiente, e parranno senza disegno, senza chiaroscuro e senza rilievo. Del linguaggio d'un tempo essi udranno suoni interrotti, non l'armonia; dell'antico vedranno le ossa, non il corpo; de' monumenti il rudere, non la maestà. Tra le arti e le lettere e le scienze è la unità che Leonardo da Vinci rappresentò sovranamente, la fratellanza che Dante e Giotto segnarono nel palazzo del Capitano a Firenze. Come le scienze fisiche designarono la unità delle forze, così le storiche nell'avvenire dimostreranno la unità delle manifestazioni ideali.

Quando l'Italia vedrà la storia di sua gente rispecchiata nell'arte sua, essa saprà amarla. E riacquistata la memoria del suo passato, avrà un'arte nuova, non più brancolante nel buio, anzi conscia de' suoi destini. Educate le nuove generazioni stretti insieme e messi all'unisono il pubblico e gli artisti, verranno composti i nuovi poemi dell'umanità.

Tale è l'augurio d'un devoto all'arte e alla sua storia.

RAFFAELLO NE LA « MESSA DI BOLSENA ». (1)

La libertà acquistata da Raffaello compositore in questo periodo, appare trionfalmente nella « Messa di Bolsena » su una parete aperta da finestra. Nella stanza precedente, il campo pittorico era stato diviso per mezzo di quadri e di lunette; qui l'affresco, sorretto da cariatidi, s'innesta all'architettura della sala, si vale delle sue cornici. Traverso un grande archivolto, appare l'interno del tempio; il profilo delle gradinate che mettono alla piattaforma dell'altare si delinea dietro gli stipiti, e la piattaforma coincide con la cornice superiore della finestra; l'arco trionfale, aperto nel fondo del tempio, dietro

---

(1) Dal volume « Raffaello » (per gentile concessione dell'Autore).

il grandioso giro del coro, ripete in lontananza l'ampia curva dell'arco sulla parete; le fluttuanti masse delle figure commentano e sviluppano le masse architettoniche.

Della prima composizione ideata per la « Messa di Bolsena » rimane in un foglio di Oxford, una copia di scuola, fedele, se non al tratto, al pensiero di Raffaello, anche nel render l'azione della luce sulle forme cretacee. Le scale che guidano al piano dell'altare si vedono di prospetto, e la curva dell'abside chiude la scena; la massa del popolo, fluttuante di linee e di luci, serpeggia a destra; senza guardie, circondato da prelati, il pontefice, da sinistra, fissa il prete incredulo; seguono la curva dell'abside i chierici, forme corrose dalle fiamme oscillanti delle torce. Ma il sottile senso costruttivo avvertì Raffaello che la grande semicircolare conca dell'abside e le zone verticali dei pilastri sovrapposti mal si sarebbero innestate alla finestra; perciò dietro la conca, ridotta a cerchia di coro, il frontone di un doppio arco, chiude, nell'affresco, il tempio con una superficie verticale e piana; la curva del bancale addolcisce i passaggi, unifica il centro della scena; è un grado nella scala delle linee, che più non ascendono bruscamente, ma per regolari pause. Anche i colori della parete riecheggiano nella pittura: il grigio dello zoccolo e delle incorniciature ha richiami nel tempio; il marmo pavonazzetto della porticina riappare subito nel rosso violaceo di un manto di donna e nel roseo violaceo del pavimento, per ripercuotersi poi nei vortici di un manto, nelle maniche di una veste, su per la scala umana che sale verso l'ostia splendente fra le dita del sacerdote.

Meglio della Cacciata di Eliodoro, la Messa di Bolsena ci fa conoscere la sorprendente ricchezza coloristica acquistata da Raffaello in questo secondo periodo romano; l'importanza assunta dall'elemento colore nell'organismo della scena; il valore dato alla contrapposizione di eteree masse di luce e d'ombra per rendere più suggestiva la contrapposizione di masse e di linee. Il bianco grigio della scala, il legno scuro dei bancali, il grigio verdognolo dell'arcata di fondo sono tre zone neutre, che dan risalto alla gamma dei bianchi argentini e dei

rossi, e accompagnano e accentuano l'ascensione magnifica delle masse umane. La nota più calda e profonda, in questa triplice zona di colore messa a base della composizione, è data dal bancale, in cui la luce delle torcie sveglia rossori di velluto, e questa nota di colore coincide proprio con la grande linea a emiciclo, che rompe, svolgendo il suo giro maestoso in profondità, la successione delle pareti verticali bianche. Dietro il coro, si leva, sparendo in alto, la bianca serie di pilastri e colonne; nel fondo, arcate di pietra grigia si aprono sopra il cielo azzurro opaco, di prima sera, con scaglie di nuvole schiarite dolcemente d'argento lunare; masse d'ombra e di luce si accostano così, e si contrappongono, con vivezza coloristica degna di un Veneziano. Di qua dal bancale ritornano, con voci anche più squillanti, i bianchi: il bianco listato d'oro della tovaglia, il bianco ombrato di grigio dei camici; e le teste rosseggianti e le vesti candide prendono valore da quel fondo d'ombra, in meraviglioso accordo, per le sue rosse soffocate tinte, con il rosso amaranto misto al bianco e all'oro delle vesti e dell'inginocchiatoio di Giulio II. Sull'altare — bianco a zone d'oro pallido — sono adunati gli oggetti della Sacra Mensa, ampolle e calici d'oro; ma il calice raccoglie tutta la luce, come l'ostia bianca che splende fra le dita diafane del sacerdote, Entro sottili candelabre auree ardon due fiamme: due scintille rapite alla luna, che traspare di lontano nel pallido argento delle nuvole, due stelle, le prime stelle, rapite a quel cielo notturno. L'azzurro opaco del piviale è adorno di racemi aurei; ed ecco, uno dei chierici, volgendosi a parlare a un compagno, accosta la fiamma della sua torcia alle vesti del sacerdote, traendo luci da quelle foglie di seta d'oro; luci vive, gemmee, di rubino esposto al sole. Dietro al sacerdote, in ginocchio sul piano dell'altare, il gruppo mirabile dei bianchi, i quattro chierici vestiti di lunghi camici leggeri di mussola sfilata o di velo, reggenti, contro la parete fosca del coro, bianche torce con le fiammelle investite dal vento.

La Fede, che sospinge il popolo verso l'altare, trova personificazione nella grande figura di donna, in primo piano, con la punta dei piedi poggiata ancora alla terra, ma pronta a sol-

levarsi. Tra le allegorie di Giotto a Padova, la Speranza, che si abbandona al volo, tendendo le mani bramose verso la corona di gloria, sembra il prototipo magnifico di questa figura, legame, per la sua linea di slancio, tra il gruppo ascendente di uomini e il gruppo di donne e di bimbi, seduti a terra, quasi ringhiera al suo piedestallo. Seminascosta dai giri del grande manto viola che forma scudo alla simbolica figura, una giovane madre chiude le mani intorno alla sua creatura; accosta guancia a guancia richiamando l'idilliaco gruppo della Madonna Tempi, ma ingrandito e pietrificato, senza più l'antico calore di vita. Accanto, due fanciulli si stringono in un abbraccio, paurosi, interrogando con grandi occhi d'ombra una donna, che si volge a spiegare, ed a incuorarli. E dal rapido delizioso pendio di quelle tre teste l'una contro l'altra appoggiate, si giunge ad una testa di bimba carezzata dal pennello raffaellesco con predilezione, ultimo tipo della bellezza infantile sognata dall'Urbinate. Il colore, opaco nelle brune teste soavissime dei bimbi abbracciati e nella marmorea testa muliebre lontana, gaio di rossi violacei, di gialli e di verdi, nella donna in primo piano, con dolci velature dà morbidezza di velluto al volto tenerissimo che gira verso la sala grandi occhi pensosi. Un riverbero rosso infoca la guancia destra, nell'ombra, mentre diafane luci strisciano sui lineamenti rotondi, sulla seta lieve dei capelli, e traggono scintille azurrine dagli occhi bruni, innocenti e soavi, come a richiamo del cupo morbido azzurro della veste. Quella bimba dagli immensi stellati occhi di sogno, dal volto rotondo a molli ondulazioni, preludia il tipo di fanciullo che Raffaello porrà, tra poco, in grembo alla Madonna della Seggiola.

Il fervore che sta per sollevare da terra la grande figura scultoria, e che trasporta a volo il popolo verso l'altare, lungo la scala di cui nessun piede sembra toccare i gradi, abbandona questo gruppo di donne e di fanciulli dove appena giunge l'ultima eco del tumulto ad oscurar uno sguardo di ombre paurose, a far muovere interrogazioni mute da grandi occhi infantili.

La linea commossa, a riprese d'onda, che contorna i gruppi

sul lato sinistro dell'affresco, fluttuando lungo l'arco come al soffio del vento le fiamme delle torce nell'ombra del coro, a destra si svolge con fermezza traverso gruppi statici, solidamente impostati. Si rinnova così la vicenda di movimento e stasi attuata nell'affresco di Eliodoro. Davanti all'altare, il Pontefice, coi gomiti sul cuscino, le mani giunte, la testa eretta, nella pompa delle vesti ponteficali, fissa il prete. La posa ferma, lo sguardo immobile gli danno una imponenza magnifica di fronte al sacerdote curvo, esitante: personificano in lui la sicurezza di fronte al dubbio: la fede che non trema e non teme. Il suo sguardo non incontra lo sguardo dell'incredulo; traversa lo spazio seguendo una visuale diritta, precisa, senza deviazioni, come senza deviazioni si disegnano la linea obbliqua della persona inginocchiata, la linea obliqua delle braccia congiunte a preghiera. L'interpretazione del modello è anche più sicura che nel ritratto di Giulio assistente alla Cacciata di Eliodoro: le pieghe delle carni sotto l'occhio e agli angoli del naso, la bocca carnosa, l'irta spazzola della barba grigia, ritraggono con magnifica risolutezza la fisionomia del pontefice. E mentre Raffaello, con pochi tratti decisivi, individua il papa guerriero, eleva, per mezzo della posa a grandi sicure linee, il tipo colto dalla realtà a simbolo dell'autorità papale: dalla riproduzione fedele obbiettiva giunge all'astrazione. Giulio II assiste al miracolo, ma è solo in mezzo alla folla: il suo sguardo acuto e diritto, che vede l'invisibile, l'impassibilità dell'atteggiamento, gli danno suggestiva grandezza. Anche il risalto della testa nuda canuta sul fondo di rossa ombra, la dignità delle pieghe cadenti a strascico lungo i gradini, la signorile pompa dell'abbigliamento, conferiscono imponenza alla immota, ferrea figura.

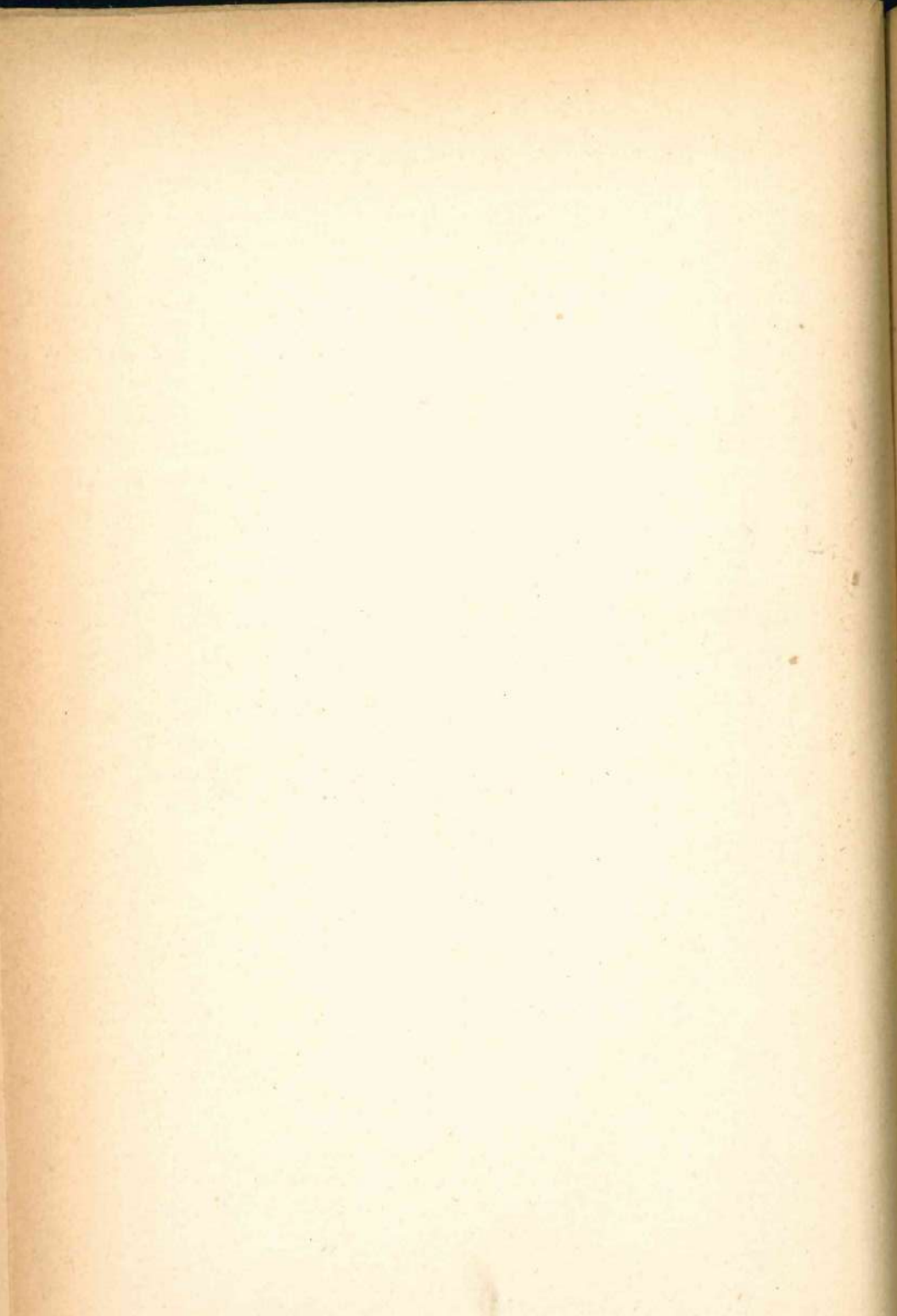
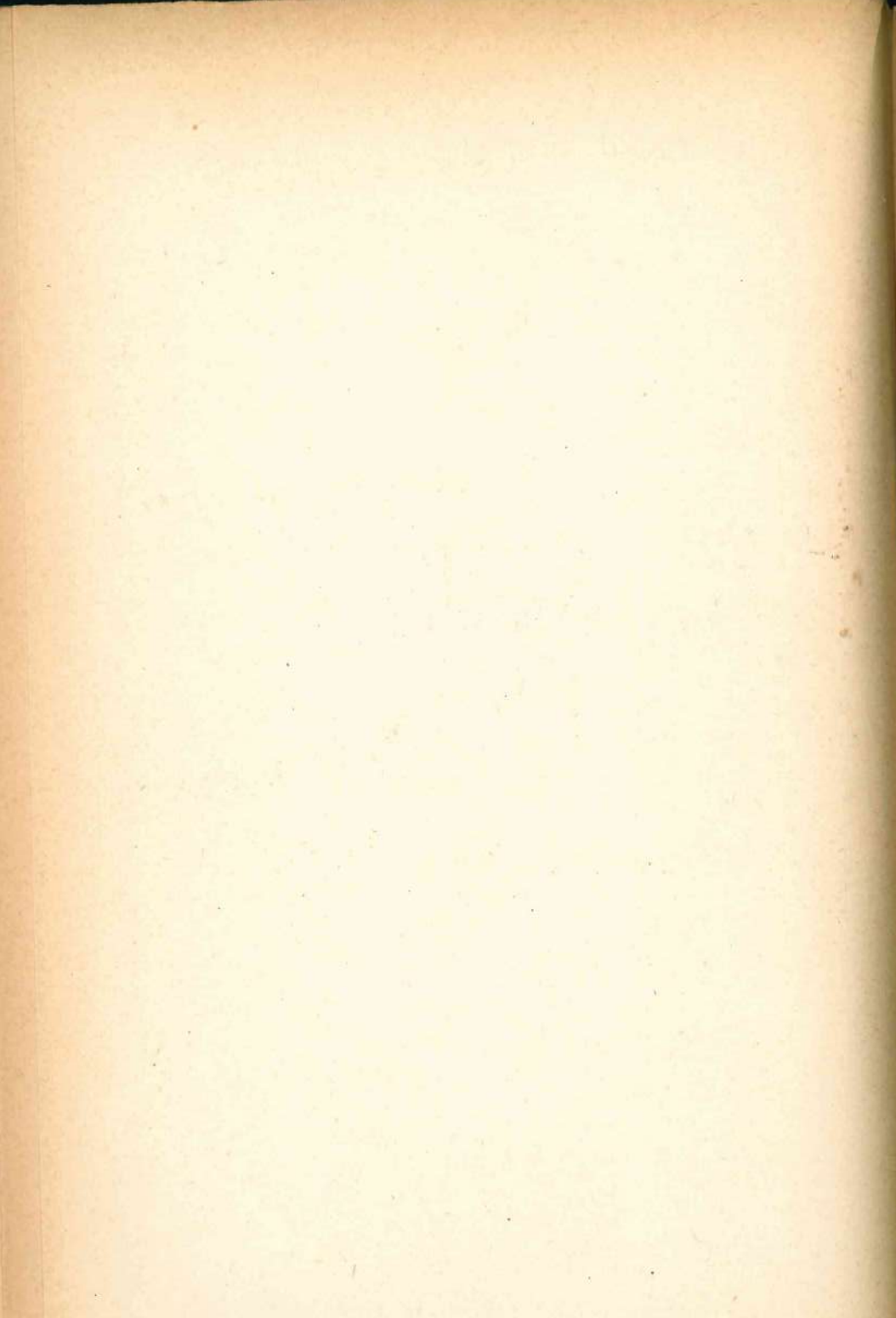
Nello stesso tempo il ritratto è un prodigio di colore. La testa s'accende sulle guance come per riverbero di tutti i caldi rossori di velluto che l'attorniano; il magnifico rosso amaranto della mantellina, con luci di rubino soffocate entro la peluria morbida del velluto, s'intona alla vellutata ombra del coro, e dà valore alla bianchezza opaca del camice sfilato d'ombre grigie, piumoso, alla bianchezza argentea dell'orlo di pelliccia, all'oro del cuscino, giallo nel fondo, fulvo nei ricami.

S'inizia, con la figura del Pontefice, la gamma dei rossi sul grigio della pietra. Ed ecco, accanto alla veste rosso papavero, trasparente nella luce diurna, di un cardinale dai lineamenti duri, marcati, dal viso arcigno, fisso nel pontefice, il rosso opaco delle vesti di un vecchio prelato fanatico, i cui occhi minacciosi guardano il sacerdote incredulo. Il volto acceso nell'ombra forma vivo contrasto con gli ispidi capelli bianchi e con gli occhi d'acciaio; il rosso carico delle vesti e delle carni, rosso iracondo, è in sorprendente accordo con l'indignazione che fiammeggia negli occhi grigi, trasparenti, sbarrati. Dietro i due rossi, due violetti: un morbido cupo viola di velluto, a contatto con un viola di seta sbiadito, freddo, arabescato, messo all'unisono, anche qui, col tipo rigido e smunto del volto.

Al primo piano, tra il pavimento violaceo e la scala bigia, cinque svizzeri, nei loro pomposi costumi, formano attorno alla portantina del pontefice, un mazzo di colori di veneziana intensità e ricchezza. Sul fondo di marmo s'intaglia con precisione di cammeo il rigido, beffardo profilo di una guardia assorta nella contemplazione del miracolo: la veste di velluto rosso chiaro, il giustacuore di velluto nero dan risalto alla impressionante freddezza della carnagione, in finissimo rapporto con la tinta neutra del marmo grigio. Dietro il suo vicino chiuso nel corsetto color di ferro dal quale si sprigionano i raggi verdi e rossi della gonna, si protende, in contrasto con la posa soldatesca e il severo aquilino profilo del compagno, un'altra guardia — tipo nobilissimo di gentiluomo — offrendo alla luce che entra di sbieco, il turchino cupo della sopravveste, con cerchi guizzanti di pallido oro, e il rosso carne della veste, esposta, dal movimento nervoso della spalla, al passaggio di fruscianti onde argentine. Nel fondo, contro il giro dell'arca ta, un soldato in vesti scure — rosso cupo e nerazzurro profondo — solleva il volto secco, bruno, di tipo turchesco, puntando lo sguardo alla scena con sforzo di tensione muscolare. E noi godiamo, insieme, di questo delizioso accostamento di velluti e della magnifica chiarezza di visione: il gruppo delle figure disposte ad arco trova i suoi limiti in due profili stirati obliquamente sul fondo, tesi a viva forza. Di figura in figura,

di raggio in raggio del semicerchio, la luce muta, passando, per calcolati gradi, dal chiarore glaciale della prima testa, che ha per sfondo il marmo, alle vellutate penombre dell'ultima. E infine, il semicerchio trova il suo centro nella giovane guardia dai grandi occhi febbrili, dal portamento rigido di soldato. Essa è la colonna intorno a cui si dispongono le figure, il perno da cui si partono con esattezza geometrica i raggi della mezza ruota. Tutto contribuisce a farne il centro del gruppo: l'atteggiamento verticale, la frontalità appena sfuggente del volto, in contrasto con una fuga di profili; lo sguardo lento, profondo degli occhi di velluto nero, diretto alla sala, in contrasto con lo sguardo dei compagni, appuntato all'altare; e il colore — nuovo elemento aggiunto al grande ritmo della composizione raffaellesca — il rosso secco, violento, opaco della grande manica cadente di peso nel vuoto, del berretto fregiato d'oro, il rossore arido delle carni. Ancora una volta il massimo ardimento del colore coincide coll'accento più forte della composizione; e il senso del pittoresco, conquista fatta da Raffaello in Roma, si coordina al senso architettonico, lo completa e lo esalta.

. . . .

Con la Messa di Bolsena e la Liberazione di S. Pietro la gloria del pittore delle Stanze giunge alla sua massima altezza: nella Camera dell'Incendio di Borgo l'accademia trionfa; l'intuito delle armonie spaziali sfugge a Raffaello.

PARTE IV.

DAL REALISMO E DALL'IMPRESSIONISMO AL MOVIMENTO NEOCLASSICO CONTEMPORANEO

GIA l'indeterminato «Romanticismo» era troppo angusto termine per contenere le varie correnti artistiche del primo Ottocento: nella seconda metà del secolo ed all'alba della nuova epoca, il turbinoso avvicendarsi di « Scuole » con le loro diverse tendenze tecniche e spirituali spezza ogni inquadratura: non ci è possibile cogliere i lineamenti essenziali dell'arte, o meglio non ci è dato trascegliere un particolare carattere che sia base di una sintetica definizione.

Tuttavia, se scrutiamo profondamente la vita artistica del tempo, avvertiamo due tendenze: l'arte pura sentita con libera gioia estetica, e l'arte a cui è data una significazione spirituale: in entrambe si propaga, si trasforma, e raggiunge l'ultima evoluzione lo spirito romantico.

Il realismo è l'erede del romanticismo fantastico in quanto si svolge sulla base della libertà artistica da esso conquistata: ed insieme vi reagisce perchè, portando all'ultimo grado quel senso della vita moderna che timidamente nasceva nella scuola storica romantica, nega la fantasia in nome della realtà.

Hegel con la sua autorità ci sorregge in quest'affermazione di discendenza che può forse sembrar troppo ardita: già infatti egli ha segnato, in pagine raccolte nel nostro volume, il passaggio dal romanticismo al realismo: nel campo pittorico esso si compie in Francia, sotto l'egida di Zola con l'opera di Courbet; in Italia, con la fiera scuola de' Macchiaioli toscani.

Questo realismo, che per lungo tempo fu creduto sinonimo di volgarità e di imitazione fotografica del vero, si rivela qui, preso alle sue fonti, nelle pagine zoliane, negli scritti del Cecioni, del Signorini, del Costa, come la pura ed austera poesia della natura e della vita, interpretata dalla personalità dell'artista.

« La santità del reale, la libera individualità creatrice » questo è il credo del sano realismo di Courbet e dei Macchiaioli.

Non le sole ragioni estetiche, bensì anche considerazioni tecniche c'indussero a comprendere i Macchiaiuoli nel cerchio del realismo. Il procedimento rapido della « macchia » potrebbe apparire impressionistico; ed invece essenziali diversità contraddistinguono i due metodi: nella macchia si equilibrano colore e chiaroscuro, la vibrazione colorata degli impressionisti spezza l'armonia dei due elementi per far trionfare la luce: la macchia è la veste ultima dell'arte tonale, l'impressionismo è la vera arte nuova e moderna della luminosità.

La corrente spiritualista — immaginosa vivificazione del romanticismo cristiano-sociale del primo Ottocento — si impersona nel preraffaellismo. I multiformi aspetti di questa difficile scuola ci persuasero di rappresentarla qui non negli scritti programmatici del Rossetti, bensì nella valutazione finale di Robert de La Sizeranne che ebbe visione di tutto lo sviluppo del movimento preraffaelita e potè porlo in una definita luce storica.

Quest'arte ha del resto il suo vangelo nelle pagine del Ruskin che la precedono nel nostro volume.

Sebbene le profonde sue intuizioni facciano del pensatore-poeta il precursore di molti orientamenti successivi, sebbene, come critico, egli possa far parte del capitolo dell'Idealismo, noi abbiamo ricordato che l'essenza della sua estetica fu il culto dell'arte quale apostolato di bellezza per l'elevazione umana, e che il tratto più saliente della sua libera personalità fu l'odio di tutti i sistemi e le schematizzazioni. L'abbiamo perciò posto, in questo capitolo, a

capo della scuola pittorica ch'egli difese con l'autorità del suo nome, e dei discepoli a cui diede, come a Giacomo Boni, il lievito spirituale delle sue parole.

Anche in questo caso la sistemazione nostra, pur seguendo una linea estetica, ci permette di segnare la storia delle evoluzioni tecniche: i preraffaelliti infatti, con il loro minuzioso, analitico uso dei colori puri disposti a tassello, con la ricerca delle luminosità dell'ambiente, sono i precursori immediati dell'impressionismo già divinato dal Ruskin.

Laforgue in poche pagine, semplici e acute, definisce l'estetica e la tecnica di questa ch'è la vera arte moderna del pieno abbandono alla natura, del colore luminosamente vibrante. Una commossa onda di poesia di diffonde negli scritti degli artisti nuovi.

Rodin ci parla piuttosto da realista, individualizzatore, che come l'autore del « Balzac ». Ma già freme nelle sue note la sensibilità nuova dell'emozione, del giuoco di riflessi tra l'ambiente e l'uomo, che prima di lui ha condotto Medardo Rosso a quella scultura pittorica di cui Soffici rivela, magistralmente, la suggestione.

Questi tre saggi hanno il compito di rievocare la rapida diffusione dell'impressionismo in tutto il dominio dell'arte. Ma esso vien sempre meglio definito nella successione delle pagine che rispecchiano le nuove scuole le quali o come continuazione o come reazione, si muovono tutte nella sua orbita.

La lirica del colore continua nel neo-impressionismo o divisionismo, definito dal Signac e dal Previati nel suo valore tecnico, dal Segantini nel significato espressivo simbolista che assunse in un rinnovamento di spiritualismo mistico alla fine del secolo. Di essa Van Gogh dà nelle sue lettere un'ultima ardente e vibrante versione, sebbene qualche accenno alla sintesi giustifichi il giudizio dei critici, i quali troppo intenti forse alle sue relazioni con la scuola di Pont-Aven ed a qualche sua squadrata figura, lo pongono nel numero dei pittori formali.

Cézanne e, per l'influenza di Bernard, Paul Gauguin, iniziano invece la reazione logica e sintetizzatrice della forma che si ricompone e domina il colore: li seguono i cubisti che, portando all'estreme conseguenze l'arte geometrizzante, provocano il futurismo.

Ultima evoluzione ed ultima reazione, esso riconduce nell'arte, secondo le parole del Boccioni, l'emozione impressionista proponendosi di armonizzarla con la sintesi statica dei cubisti. Si afferma con la teoria dell'accordo di colore e forma negli stadii successivi di movimento, appare come il diapason di tutte le audacie soggettive, come un'arte scientificamente delirante; ed è invece la suprema crisi dello spirito romantico che, minacciato dal risorgente razionalismo, tenta con esso un disperato accordo e, dissolvendosi nel vano sforzo, apre la via del dominio dell'arte e delle coscienze al rinnovato classicismo.

Sintesi e chiarezza oggettiva, dominio della ragione su la passione, della sostanza su l'apparenza, sono il tema delle pagine di Margherita Sarfatti, di Maurice Denis, di Ugo Ojetti, in cui il moderno orientamento neo-classico riceve una prima illuminazione.

L'arte del secondo Ottocento e dei primi anni del nuovo secolo è qui appena sfiorata: bellissimi saggi di critici e pagine di artisti avrebbero potuto definirne tutta la storia se lo spazio e la meta del nostro libro l'avessero consentito.

Ma a noi questo è necessario: che si giunga allo studio delle teorie critiche, consapevoli delle contrastanti leggi di sentimento e di pensiero che ispirano l'arte moderna e che giacciono in fondo al suo tumulto.

ÉMILE ZOLA

Parigi 1840-1902

IL REALISMO.

Per il pubblico — ed io non prendo questa parola nel suo cattivo significato — un'opera d'arte, un quadro, è una soave cosa che commuove il cuore in modo dolce o terribile; è un massacro, quando le vittime ansanti gemono e si trascinano sotto i fucili che le minacciano; o invece è una deliziosa fanciulla, nivea, che sogna al lume di luna appoggiata al fusto di una colonna. Voglio dire che la folla vede nella tela un soggetto che la prende alla gola o al cuore, e che ella non domanda altra cosa all'artista se non una lacrima ed un sorriso.

Per me — per molta gente lo spero — un'opera d'arte è, al contrario, una personalità, una individualità.

Io non chiedo all'artista di darmi delle tenere visioni o delle sensazioni terribili; bensì che egli si abbandoni a sè stesso, cuore e carne, che affermi altamente uno spirito potente e caratteristico, una natura che afferra con larghezza la Natura con la mano, e la pianta davanti a noi tale quale ella la vede. In una parola, io ho il più profondo disdegno per le piccole abilità, per le frivolezze interessanti, per tutto ciò che lo studio ha potuto insegnare e che un lavoro accanito ha reso famigliare, per tutte le trovate teatrali-storiche di quest'uomo e per tutte le fantasticherie profumate di quest'altro.

Ma io ho la più profonda ammirazione per le opere individuali, per quelle che sgorgano di getto da una mano vigorosa ed unica.

Non si tratta dunque più di piacere o di non piacere, si tratta di essere sè stessi, di mostrare a nudo il proprio cuore, di formulare energicamente una individualità.

Io non seguo nessuna scuola, perchè io seguo la verità umana che esclude tutte le partigianerie e tutti i sistemi. La parola « arte » mi dispiace; essa contiene in sè non so quale idea di adattamenti necessari, di ideale assoluto. Fare dell'arte non è fare qualche cosa che è al difuori dell'uomo e della natura? Io voglio che si crei della vita, io voglio che si sia viventi, che si crei dal nuovo, liberi da ogni influenza, a seconda dei propri occhi e del proprio temperamento. Ciò che io cerco soprattutto in un quadro è un uomo e non un quadro. Vi sono, secondo me, due elementi in un'opera; l'elemento reale che è la natura, e l'elemento individuale che è l'uomo.

L'elemento reale, la natura, è fisso, sempre identico; esso resta uguale per tutto il mondo; direi che esso può servire di comune misura per tutte le opere prodotte, se io ammettessi che vi possa essere una misura comune.

L'elemento individuale invece, l'uomo, è variabile all'infinito; tante opere altrettanti diversi spiriti esistono; se non avessimo il temperamento tutti i quadri dovrebbero essere per forza delle semplici fotografie; dunque un'opera d'arte non è mai altro che una combinazione di un uomo, elemento variabile, e della natura, elemento fisso. La parola « realista » non significa nulla per me che dichiaro di subordinare il reale al temperamento. Fate vero, io applaudo; ma soprattutto fate individuale e vivente ed io applaudo più forte.

. . . .

Ecco qual'è l'opinione della folla sull'arte. Vi è una bellezza assoluta, posta al di fuori dell'artista, o, per meglio dire, una perfezione ideale verso la quale ciascuno tende e che ciascuno più o meno raggiunge. Inoltre vi è una comune misura che è questo bello in sè stesso; si applica questa comune misura ad ogni opera prodotta ed a seconda che l'opera si accosti o si allontani dalla comune misura, si dichiara che l'opera ha un maggiore od un minor merito. Le circostanze hanno voluto che si scegliesse per misura la bellezza greca, in modo che i giudizi portati su tutte le opere d'arte create dall'umanità, risultano in generale dalla somiglianza di queste opere con quelle greche.

Ecco dunque la larga creazione del genio umano, sempre in

svolgimento ridotta alla semplice fioritura del genio greco. Gli artisti di questo paese hanno trovato la bellezza assoluta e non si tratta più che di imitare o riprodurre i modelli nel modo più esatto possibile. E vi è della gente che vuol dimostrarvi che gli artisti del Rinascimento furono grandi solo perchè furono imitatori. Durante più di mille anni il mondo si trasforma, le civiltà si innalzano e scompaiono, le società vivono o languiscono in mezzo a costumi in continua mutazione; e d'altra parte gli artisti nascono qua e là, nelle pallide mattinate fredde dell'Olanda, nelle sere calde e voluttuose dell'Italia e della Spagna.

Che importa! Il bello assoluto è là, immutabile e dominante nell'età; e contro di lui si frangono miserevolmente tutta questa vita, tutte queste passioni e tutte queste immaginazioni che hanno goduto e sofferto in più di duemila anni.

Ecco ora quali sono le mie opinioni in materia artistica. Io abbraccio con uno sguardo l'umanità che ha vissuto, e che, davanti alla natura, in ogni momento e sotto tutti i climi, in tutte le circostanze, ha provato l'imperiosa necessità di creare umanamente, di riprodurre per mezzo delle arti gli oggetti e gli esseri. Ho così un vasto spettacolo di cui ogni parte mi interessa e mi commuove profondamente. Ogni grande artista è venuto a darci una traduzione nuova e personale della natura. La realtà è l'elemento fisso, e i diversi temperamenti sono gli elementi creatori che hanno dato alle opere differenti caratteri. In questi caratteri diversi, in questi aspetti sempre nuovi consiste per me l'interesse potentemente umano delle opere d'arte. Vorrei che le tele di tutti i pittori del mondo fossero riunite in un'immensa sala, in cui noi potessimo andare a leggere pagina per pagina, l'epopea della creazione umana. E il tema sarebbe sempre la stessa natura, la stessa realtà, e le variazioni sarebbero le caratteristiche particolari originali con le quali l'artista impronta la rappresentazione della grande creazione di Dio. Nel mezzo di questa immensa sala deve porsi la folla per giudicare sanamente le opere d'arte; il bello non è più qui una cosa assoluta, una comune misura ridicola; il bello diviene la vita umana stessa, l'elemento umano che si mescola all'elemento costante della

realtà e produce una creazione che appartiene alla realtà. Che m'importa un'astrazione filosofica? Che m'importa una perfezione sognata da un piccolo gruppo d'uomini? Ciò che mi colpisce, ciò che mi entusiasma nelle creazioni umane, nelle opere d'arte, è di trovare al fondo di ciascuna di esse un artista, un fratello, che mi presenta la natura sotto un aspetto nuovo, con tutta la potenza o tutta la dolcezza della sua personalità...

Io accetto tutte le opere d'arte imparzialmente, sotto l'unico titolo di manifestazioni del genio umano. Ed esse mi interessano quasi ugualmente, esse hanno tutta la vera bellezza: la vita, nelle sue mille espressioni sempre mutevoli, sempre nuove. La ridicola misura comune non esiste più, il critico studia un'opera in sè stessa e la dichiara grande, quando trova in essa una traduzione forte ed originale della realtà; egli afferma allora che la Genesi della creazione umana ha una pagina di più, che è nato un artista che dà alla natura una nuova anima e nuovi orizzonti. E la nostra creazione si stende dal passato all'infinito avvenire. Ogni società produrrà il suo artista che esprimerà la sua personalità. Nessun sistema, nessuna teoria può contenere la vita nelle sue produzioni incessanti. Il nostro compito di giudici d'arte si limita dunque a constatare il linguaggio dei temperamenti, a dire quanta novità fine ed energica vi sia in essi... I nostri artisti sono dei poeti. Questa è una grande ingiuria per gente che non ha neppure l'obbligo di pensare, ma io la mantengo. Guardate l'esposizione: non abbiamo che liriche e madrigali. Questi rima un'ode alla Polonia, quegli un'ode a Cleopatra, ve ne è uno che canta al modo di Tibullo ed un altro che cerca di sonare nella grande tromba di Lucrezio. Io non parlo poi degli inni guerrieri, nè delle elegie, nè delle canzoni ebbre, nè delle favole. Che confusione! In grazia dipingete poichè siete pittori, non cantate. Ecco della carne, ecco della luce, fate un Adamo che sia vostra creazione. Voi dovete essere dei creatori d'uomini, e non dei creatori d'ombre.

COURBET DI PROUDHON E COURBET DI ZOLA.

Il Courbet di Proudhon è un uomo strano, che si serve del pennello come un maestro di villaggio si serve della sua ferula. La più piccola delle sue tele, sembra almeno così, è satura di ironia e di insegnamenti. Quel Courbet là, dall'alto della sua cattedra, ci guarda, ci fruga fino al cuore, mette a nudo i nostri vizi; poi, riassumendo le nostre brutture, ci dipinge nella nostra verità per farci arrossire. Non siete voi tentati di gettarvi ai suoi ginocchi, di battervi il petto e di domandare perdono? Può darsi che il Courbet in carne ed ossa assomigli per qualche carattere a quello del giornalista; discepoli troppo zelanti e cercatori d'avvenire hanno potuto sviare il maestro, d'altra parte vi è sempre un poco di bizzarria e di strana cecità negli uomini di temperamento. Ma confessate che se Courbet predica, predica nel deserto, e che se egli merita la nostra ammirazione, la merita solo per il modo energico col quale ha afferrato e rappresentato la natura...

Io vorrei esser giusto, non lasciarmi tentare da un sarcasmo veramente troppo facile. Consento che alcune tele del pittore possano sembrare d'intonazione satirica. L'artista dipinge le scene ordinarie della vita e per questo egli ci fa, se si vuole, pensare a noi ed alla nostra epoca. Non è che un semplice risultato del suo genio che è spinto a cercare ed a rappresentare la verità; ma far consistere tutto il suo merito in questo solo fatto, che egli abbia trattato dei soggetti contemporanei, è dare una strana idea dell'arte a dei giovani artisti che si vuole allevare per la felicità del genere umano... Il mio Courbet è, semplicemente, una personalità.

Il pittore ha cominciato con l'imitare i fiamminghi ed alcuni maestri del Rinascimento. Ma la sua natura si ribellava. Egli si sentiva trascinato da tutta la sua carne — da tutta la sua carne —, capite, verso il mondo materiale che lo circondava; le femmine grasse, gli uomini potenti, le campagne ubertose e largamente feconde. Tarchiato e vigoroso, egli aveva l'aspro desiderio di stringere fra le sue braccia la natura vera, egli voleva dipingere in piena carne e in piena terra.....

Egli non ha che il genio della verità e della potenza. Che si contenti del suo dono.

La giovine generazione, io parlo dei giovani di venti o venticinque anni, non conosce quasi Courbet; le sue ultime tele sono infatti meno pregevoli. Mi è stato dato di vedere, in via Hautefeuille, nello studio del maestro, alcuni dei suoi primi quadri. Sono rimasto meravigliato, e non ho trovato la più piccola parola per deridere queste tele gravi e forti che mi avevano descritte come mostruose. M'aspettavo delle caricature di una fantasia folle e grottesca e mi trovavo davanti ad una pittura serrata, larga, di una finitezza estrema. I tipi erano veri senza essere volgari; le carni, ferme e flessibili, vivevano potentemente; i fondi si riempivano d'aria, davano alle figure un vigore stupendo. La colorazione, un po' sorda, ha un'armonia quasi dolce, mentre la giustezza dei toni, la larghezza della tecnica, danno fermezza ai piani e fanno sì che ogni dettaglio abbia un netto rilievo.

Chiudendo gli occhi io rivedo queste tele energiche, costruite con calcine, con sabbia, reali sino alla vita, e belle sino alla verità. Courbet è il solo pittore della nostra epoca; egli appartiene alla famiglia dei creatori di carne ed ha per fratelli, lo si voglia o no, Veronese, Rembrandt, Tiziano.

Proudhon ha visto come me i quadri di cui io parlo, ma li ha visti in altro modo, senza considerare la tecnica, dal punto di vista del puro pensiero.... Egli non vede che Courbet esiste in sè stesso, e non per il soggetto che ha scelto: l'artista avrebbe dipinto con lo stesso pennello Romani o Greci, Veneri o Giovi e sarebbe stato sempre così alto. L'oggetto, la persona da dipingere sono i pretesti; il genio consiste nel rappresentare questo oggetto, questa persona, in un senso nuovo più vero o più grande.

Quanto a me, non è l'albero, il viso, la scena rappresentata che mi colpiscono; è l'uomo che io trovo nell'opera, è l'individualità potente che ha saputo trovare accanto al mondo di Dio un mondo personale che i miei occhi non potranno dimenticare e che riconosceranno dappertutto...

Courbet morirà, ed altri artisti nasceranno che non gli as-

somiglieranno: il genio non si insegna. Io non credo che il pittore d'Ornans farà scuola; in ogni caso una scuola non dimostrerebbe niente. Si può affermare con piena certezza che il grande pittore di domani non imiterà direttamente nessuno, poichè se egli imitasse qualcuno e non affermasse una nuova personalità, non sarebbe un gran pittore.

ADRIANO CECIONI

Firenze 1836-1886

LA POESIA DEL REALISMO.

Quando diciamo realismo, ci confortiamo perchè sappiamo che l'applicazione di questo principio ci ravvicina alla natura e ci porta a osservare con amore e con interesse le cose come sono; mentre l'idealismo, a furia di menzogne e d'impostura, ce ne allontana, trasportandoci in un mondo che non esiste, ora con la letteratura, ora con la religione ed ora con l'arte. A tutti noi, dopo la lettura di un libro che ci ha falsificato la natura umana, sia nella forma come nel sentimento, il contatto dell'uomo come realmente è, riesce odioso, ci spoetizza e c'irrita; le nostre abitudini divengono pesanti e i nostri usi insopportabili. Mentre noi vogliamo migliorare questa nostra vita, per migliorarla comincieremo dal combattere quelle cose che non ci fanno trovare riposo; e quindi cesseremo di essere sempre inspirati, nervosi, ostentati, ora disgustati della forma, ora amareggiati dal disinganno, ora delusi dalla speranza, ora stizziti contro la verità, ora sdegnati contro il lavoro, ora arrabbiati contro il destino, ora furiosi contro tutto il mondo e sempre in urto con la materia.

Vogliamo invece renderci persuasi che tutto ciò che è, ha la sua ragione di essere, e che perciò bisogna accettarlo con calma ed amarlo per ciò che è; non vogliamo farci una croce delle cose inevitabili, vogliamo investigare le cause di tutto ciò che ci accade, vogliamo trovare la ragione di tutto, vogliamo essere sinceri e matematici, vogliamo poetizzarci e affezionarci a tutte quelle cose che, ad ogni momento, colpiscono i nostri sensi; vogliamo studiare le cose della natura precisamente per quelle che esse sono, ed è in questo studio che noi troviamo sollievo e conforto, perchè ci rende interessante la vita reale con tutti quei

dettagli che le false teorie dell'idealismo ci avevano educati a disprezzare.

L'ARTE REALISTA.

L'arte, considerata oggi come interpretazione della natura, ha una grande missione da compiere. Ciò che in natura ci fa impressione, l'arte dev'essere il mezzo per riprodurlo; e quando, con un'opera si giunga a produrre la medesima sensazione, allora soltanto essa ha raggiunto il suo scopo.

La scelta è libera; il soggetto, il vero; lo scopo, il giusto. Tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte, per la ragione che tutto risulta per gli stessi elementi; cioè luce, colorito, chiaro-scuro e disegno. La differenza della scelta non costituisce la maggiore o minore bellezza di un'opera. Padronissimo uno di scegliere per concetto il tipo della più bella donna, e un'altro quello della più brutta; tanto l'una quanto l'altra resultano per gli stessi elementi: un solo disegno, una sola luce, ecc., dimodochè le stesse difficoltà.

In che cosa consistono queste difficoltà?

Nel dare sviluppo a un lavoro con i mezzi tecnici dell'arte. Fino a scegliere, ognuno vi può arrivare (sebbene per molti il soggetto sia la più grande preoccupazione che li fa stare un mese in smanie, girando di libreria in libreria avanti di determinarsi), ma ciò che riguarda unicamente ed intimamente l'artista, è il dar forma alle proprie idee mediante un quadro o una statua ed esprimere con un'opera le sue convinzioni in arte.

L'arte deve essere una sorpresa fatta dalla natura nei suoi momenti normali e anormali, nei suoi effetti più o meno strani. I mezzi da praticarsi, perchè questa sorpresa riesca a produrre, con un'opera, lo stesso effetto prodotto in noi dalla natura, devono essere il resultato di un serio ragionamento. La natura opera i suoi effetti senza durar fatica, e l'artista deve far lo stesso con i suoi lavori. Fra le qualità principali deve distinguersi una finissima analisi, col cui mezzo bisogna poter rendersi padroni di fare un quadro a reminiscenza, e poter così fermare gli effetti più strani e più prodigiosi che non lasciano il tempo materiale per essere copiati tranquillamente. La pro-

porzione, la situazione, il chiaro-scuro e il rapporto di toni, sono le cose più importanti; la situazione deve essere logica, la proporzione giusta e relativa, il chiaro-scuro sapiente e il rapporto di toni pieno di calcolo. Questa facoltà, questa sicurezza di fare, occorre che sia nettamente distinta in un'opera e che sia ritenuta come base fondamentale dell'arte. Quando l'idea è chiara e netta, i mezzi più semplici sono quelli che servono al suo sviluppo; diversamente bisogna impiastrare delle tele, o spelluzzicare della creta, come fanno la maggior parte per cercare il « riuscì » ed ottenere quindi dalla combinazione un effetto bugiardo.

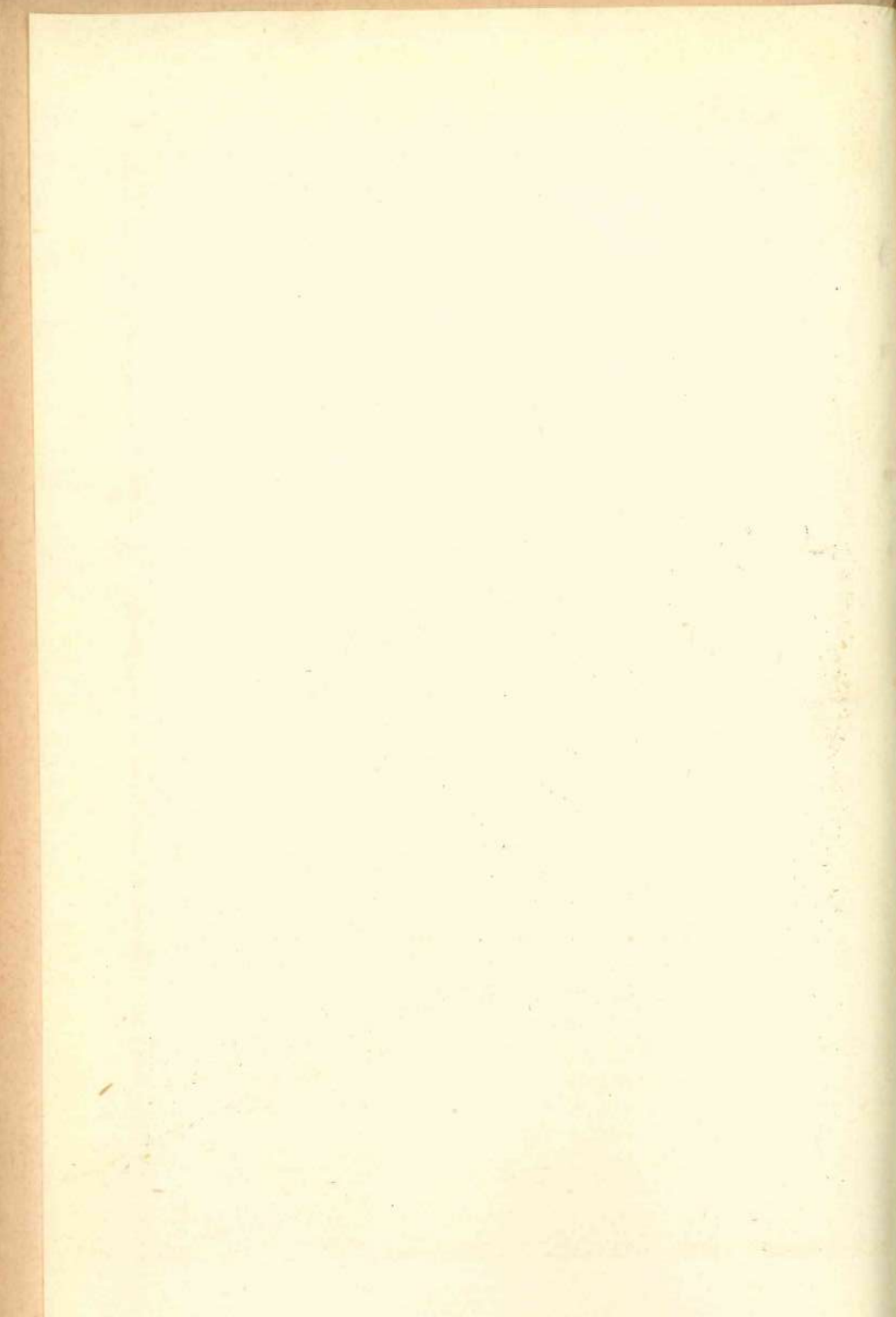
La forza degli effetti deve resultare dalla giustezza della intonazione e non dall'alterazione di certe tinte, come hanno fatto e fanno certi ciarlatani piccoli e grandi per la mania di far colpo. *E' ormai ritenuto da tutti che l'arte deve essere l'espressione della verità,* ed è stata sempre una mia convinzione che in essa, lo ripeto e lo ripeterò sempre finchè avrò fiato, *non debba essere fatica materiale,* sebbene finora pochi siano stati quelli che mi hanno confermato in questa mia convinzione.

Tutto deve essere certo e deciso e senza il sacrificio di nessun benchè minimo dettaglio; deve essere ottenuto l'effetto totale mediante quella infinita gradazione che è in natura.

Un prato, per esempio, è di un solo colore e nel tempo stesso di mille, in ragione del giuoco che vi opera sopra la luce, e per le tante piccole pianticelle frammischiate all'erba, tutte fra loro differenti per forma e per colore; questo occorre che sia interpretato e distinto con un'osservazione finissima.

Credo necessario ricordare nuovamente De Nittis come l'unico che ci abbia fatto vedere, con quel suo bellissimo quadro della Diligenza, l'attrito sofferto dalla campagna per una giornata di cattivo tempo e dalla strada per il transito dei barocci, vetture, ecc., tutto era espresso alla massima evidenza: effetto e causa, dimostrati con molto sapere.

Chi avrebbe mai pensato ad interessarci di una strada fangosa, noi abituati a spalancare gli occhi di faccia ai teloni storici e agli statuoni classici, operoni che oggi sono appena tollerati dai bottegai perchè li veggono di una superficie liscia e ti-

TAV. VIII. G. FATTORI: Il cavallo bianco.

rati a pulimento come mobili? Chi l'avrebbe mai detto, che noi così male educati, edificati sempre dalle prodezze accademiche, doveyamo commuoverci di faccia a una strada fangosa? Così è, e siamo molto contenti che così sia.

. . . .

L'ARTE REALISTA NON E' « COPIA » DEL VERO.

Si sa che in casi simili sorge sempre una massa che si oppone al successo, adducendo per ragione che una testa o una mano sono cose che non hanno bisogno del concorso della mente, e che per farle, basta pigliare il modello e copiarlo preciso. Ecco l'errore: se la scultura è l'arte di esprimere col mezzo dei piani quella superficie che il vero ci presenta sempre larga, stesa e spianata, i piani divengono il soggetto di uno studio tecnico profondo, e per renderli non basta il vederli, ma bisogna capirli, sorprenderli e mettere a tortura la mente per rendersi ragione del modo come essi principiano, come terminano, come si attaccano, come s'incassano, come si risolvono nelle parti convesse e come in quelle concave. Quelli che credono che si possano copiare, sono coloro che fanno tondo nelle parti sporgenti e delle buche in quelle rientranti. Se i piani si potessero copiare, basterebbe davvero avere un modello davanti per fare la più bella scultura, mentre fra mille oggetti, tutti fatti dal vero, ne trovate appena uno che si distingue come una bella cosa, e il più delle volte, a certe esposizioni, si contano anche duemila capi di scultura senza che vi sia quell'uno. Vi sono degli artisti che con il vero davanti s'imbrogliano e fanno peggio che se facessero di maniera; e nulla meglio di questo ci prova che il vero è buono solamente per coloro che vi sanno leggere dentro, come ce lo ha dimostrato il D'Orsi nella statua del Venditore.

Sono di quelli che quando modellano o dipingono fanno semplicemente quello che la natura presenta al loro sguardo: e senza alcun pregiudizio di scuola, fanno tutto quello che vedono, come per esempio: se il dorso di una mano sta in cento piani, essi li fanno tutti e cento, per la semplice ragione che ci sono e li credono per conseguenza necessari ad un buon resultato; e sono stati per tal modo sinceri e onesti. Ma il farli tutti

non è da tutti, perchè non è dato a tutti di vederli. Ecco il punto più serio, siccome quello che stabilisce il maggiore o minor valore di un'opera e fa distinguere l'arte buona dalla cattiva. Perchè se il tener conto ingenuamente di tutto ciò che si vede, volesse dire fare tutto quello che è, sorgerebbero delle opere che non differirebbero fra loro che per il carattere individuale dell'artista e sarebbero su per su della stessa importanza se non del medesimo interesse. *Ma il male si è che i cento piani non sono visibili a tutti, e che lo scorgerli dipende il più delle volte, o quasi sempre, dalla mente più che dagli occhi i quali li vedono dopo che la mente li ha scoperti.* Vorrei spiegarmi. Un contorno ci palesa l'esistenza di un piano che l'occhio cerca e non trova; ma il piano esiste e bisogna rintracciarlo. *In questo caso comincia il lavoro della mente, la quale interpretandone la natura lo rende intelligibile all'occhio e per conseguenza alla mano che sa dove posarsi.*

LA « MACCHIA ».

La parola macchia ha dato luogo a un malinteso fra gli stessi macchiaiuoli. Molti di essi credono che macchia voglia dire abbozzo, e che lo studio delle gradazioni e delle parti nella parte, servendo a rendere quest'abbozzo finito, bandisca la macchia dal quadro. Ecco il malinteso; la macchia è base, e come tale rimane nel quadro. Gli studi della forma e le ricerche del dettaglio, hanno l'ufficio di render conto delle parti che sono in essa, senza distruggerla nè tritarla. Il vero risulta da macchie di colore e di chiaro-scuro, ciascuna delle quali ha un valore proprio che si misura col mezzo del rapporto. In ogni macchia questo rapporto ha un doppio valore, *come chiaro-scuro e come colore.* Quando si dice: il tono è giusto per colore, ma non per valore, vuol dire che è troppo chiaro o troppo scuro, rapporto agli altri toni.

Per esempio, nella scala del colorito il giallo ha maggior valore del bianco; ma nella scala del chiaro-scuro il suo valore può essere inferiore, posto il caso che il bianco sia nell'ombra e serva di fondo al giallo in luce. Il colore non cambia mai; la luce ha la proprietà di alterarlo, rendendolo più chiaro o più

scuro, più smagliante o più monotono; il rosso rimane sempre rosso e il turchino sempre turchino e via discorrendo; perchè l'ombra non agisce come un panno, ma come un velo. Molti fra gli stessi macchiaiuoli sono incorsi nell'errore di dividere in due colori differenti un medesimo colore, quando si è dato il caso, per esempio, di dipingere una strada o la parte di un muro, metà in luce e metà in ombra. In questo errore non si può cadere che per ignoranza della legge che fa rimanere il colore sempre il medesimo, o per transazione col colorito a favore del chiaro-scuro. *Che il chiaro-scuro debba avere una parte primaria ed assoluta, e il colorito secondaria e subordinata, credo che sia una verità indiscutibile*; ma è un errore imperdonabile e stupido il sacrificar l'uno all'altro, quando l'errore non è una conseguenza di speciali ricerche nel colorito o nel chiaroscuro, o effetto di una convinzione, come era per il Decamps; il quale negava l'esistenza del colore, affermando non esserci in natura che il bianco e il nero.

Il fatto sta che la macchia non è abbozzo, ma scienza, e che come tale ha fatto la rivoluzione contro tutti i sistemi di dipingere adottati prima del suo apparire e dopo. Prima di tutto, essa ci ha insegnato che la natura deve essere sorpresa. Infatti, tutte le opere dei veristi rappresentano, meglio o peggio, la natura sorpresa dall'artista in uno dei suoi infiniti momenti. Ma affinchè questa sorpresa avvenga, bisogna elaborare il modo di riprodurre gli effetti in brevissimo tempo, cioè in quello spazio di tempo che ci concede la durata di un effetto.

Non tutte le cose che la macchia ci ha insegnato sono state messe in pratica, e ciò per colpa dell'ignoranza e leggerezza dei tempi. Una di quelle appena avviate e che ha portato maggior luce nell'arte, è l'averci insegnato che il lapis e la matita non devono prendere alcuna parte nella pittura, la quale deve essere fatta solamente col pennello. Il lapis la matita o la brace non dovrebbero mettere neanche l'embrione delle parti che formano il quadro, perchè il pennello con quella traccia incomincia a lavorare in una maniera differente da quella che se la traccia non ci fosse. Il pennello diviene schiavo di quella preparazione, mentre deve sverginare la tela, e far tutto possibilmente alla

prima o in una sola volta. L'imporci questo sistema come mezzo, ha per conseguenza l'elaborazione del modo. Per altro bisogna esserne convinto. E' un vero assurdo il credere che la traccia del lapis, matita o brace, porti un risparmio di tempo, o metta il pennello in condizione di andare sulla tela più sicuro. Il lavoro invece aumenta e diviene più complicato per moltissime ragioni, e principalmente per questa, che quando il pittore ha osservato e studiato un punto del vero, deve poter mettere la sua impressione immediatamente sulla tela, senza trovare in essa niente che si ponga framezzo e disturbi l'impressione.

« TELEMACO SIGNORINI ».

Lo studio del vero, senza l'intervento della scuola, ha per naturale conseguenza lo svolgimento delle qualità individuali; e la dimostrazione di questa verità la troviamo nei lavori degli artisti dei quali mi occupo. E' oramai noto che l'individuo riproduce sè stesso nell'opera sua. Perciò la differenza che vediamo fra un individuo e l'altro, la ritroveremo, tale e quale, nelle loro opere, per legge di natura; e in virtù di questa legge ognuno sarà individuale, cioè differente dagli altri in tutto. Ecco il risultato che abbiamo avuto dal modo libero e indipendente di studiare il vero degli artisti del nostro rinascimento; nessuna rassomiglianza fra di essi; tutti sono individuali, e quelli che aggiungono delle ricerche personali alle ricerche comuni al realismo, dovremo considerarli come personalità artistiche.

Il Signorini è nell'arte una personalità, e la sua personalità consiste nell'essere stato uno dei primi ad insorgere contro la vecchia arte, e uno degli avversari più dichiarati e più efficaci contro il religioso rispetto per i capi lavori rappresentanti il convenzionalismo estetico, o il culto della forma per la forma. Tutti i macchiaiuoli o impressionisti, se così ci piace chiamarli, erano in ciò concordi, consistendo l'arte loro non nella ricerca della forma, ma nel modo di rendere le impressioni che ricevevano dal vero, col mezzo di macchie di colori, di chiari e di scuri, come per esempio: una sola macchia di colore per la faccia, un'altra per i capelli, un'altra, mettiamo per la pezzuola, un'altra per la giacchetta o vestito, un'altra per la sottana,

un'altra per le mani o per i piedi, e così per il terreno e per il cielo.

Le figure non oltrepassavano quasi mai la dimensione dei quindici centimetri, quella dimensione che assume il vero quado si guarda a una certa distanza, a quella distanza cioè in cui le parti della scena che ci ha prodotto impressione, si vedono per masse e non per dettaglio; quindi la figura veduta sopra un muro bianco, o sul cielo all'ora del tramonto, o sopra una parte illuminata dal sole, era considerata come una macchia scura sopra un'altra chiara, nella quale macchia scura poi è tenuto conto solamente delle parti principali che la formano, cioè di quelle che si vedono, come sarebbero la testa, senza però il dettaglio degli occhi, del naso e della bocca; le mani senza le dita, gli abiti senza le pieghe; prima, perchè questo dettaglio in quelle proporzioni sparisce, poi perchè nell'indole della macchia non c'era quella ricerca, ma il fine di stabilire dei principii che potessero servire di base solida allo svolgimento di un'arte interamente nuova: i quali principi sono, colore, valore e rapporto.

Anche il quadretto si chiamava macchia; rappresentasse pure una scena di otto o dieci figure, si diceva buona o cattiva macchia, di colore o di chiaro-scuro, secondo il resultato del lavoro. Con ciò vediamo che tutta l'importanza era data al colore e al chiaro-scuro, che danno nell'arte la misura del valore e del rapporto.

Sarebbe impossibile voler dare un'idea dei tentativi che si facevano, specialmente ad effetto di sole. Si metteva tinta sopra tinta, ma non si otteneva il valore della luce; allora si diceva non dipendere dalla quantità, ma dalla qualità, e si raschiava la tela per ritentare con nuovi colori; quindi il resultato mancava. Si esaurivano tutte le forze della tavolozza, ma non si otteneva l'effetto del sole; si ricorreva anche a degli artifizi, ma inutilmente. Era un continuo fare e disfare, provare, tentare e ritentare, e tutto per trovare la giustezza di un valore sopra un altro, sia *per colore* come *per chiaro-scuro*. Da quella specie di ricerche si capisce come lo studio della forma e il contorno rimanessero fuori, o ci avessero una parte molto secondaria. Il

contorno, propriamente detto, non ci aveva alcuna parte nè ce la poteva avere, perchè se quegli artisti avessero dovuto ricercare per disegno anche una parte sola del loro quadro come, per esempio, un fusto d'albero, in quel tempo l'effetto sarebbe cambiato e lo scopo della loro ricerca era tradito.

Ciò ammesso, sarebbe stato stolto il pretendere che il disegno fosse dove non poteva essere. Pur nonostante non mancavano gli ignoranti a sbraitare contro le figure poco ben disegnate; ma il Signorini sapeva difendersi da qualunque attacco diretto o indiretto zimbellando così bene gli alunni dell'Accademia e i loro professori, all'indirizzo dei quali ne diceva, a volta, delle tanto carine, che facevano sbellicare dalle risa chi era presente, eccettuato, s'intende, gli amici o gli scolari delle persone a cui eran dirette. Il modo compassionevole e sardonico con cui trattava chi non godeva la sua stima, era peggiore dell'ingiuria. L'entusiasmo, l'antipatia e il disprezzo soleva esprimerli con poche parole esclamative, che riuscivano efficaci più di qualunque discorso, per il tono cavernoso di voce con cui le pronunziava e per certi movimenti della faccia, e specialmente della bocca, che gli amici chiamavano boccacce, con cui le accompagnava.

Come si vede, l'Accademia era diventata il bersaglio dei realisti, e il Signorini era uno dei più forti tiratori contro di essa. Si può dire che egli abbia il frizzo a sua disposizione, e in quel fermento lo avea sempre pronto e pungente, e se ne serviva in modo utilissimo all'arte.

L'ironia, un'ironia feroce ed efficace più di qualunque conferenza, è stata l'arme con la quale il Signorini ha reso il più grande servizio alla rivoluzione dell'arte. Con l'ironia egli demoliva una reputazione, fosse pur grande; con l'ironia faceva diventare ridicoli i più venerati lavori, anche agli occhi della maggior parte di quelli che gli avevano sempre creduti tanti miracoli dell'arte; e molti poi si rendevano disprezzatori di quelle opere, per il timore che il ridicolo non dovesse ricadere anche su loro. E così il nuovo ordine d'idee pigliava il posto delle vecchie teorie.

. . . .

Lo studio in via della Pergola ricorda i primi amori del Signorini coll'arte, bellissimi amori, pieni di poesia e d'entusiasmo. Mi ricordo sempre che nel mostrarmi un suo quadretto oblungo, con certi alberini sottili da una parte mi disse: « Ci tengo tanto a questi alberi! ». Questa frase *ci tengo tanto!* detta poi come la disse il Signorini, mi fece tanta impressione che ci pensai sopra per del tempo; nè l'effetto poteva essere differente sull'animo mio, perchè, come scolaro dell'Accademia, mi avevano insegnato a dir male del proprio lavoro.

In quello studio fece pure il quadro rappresentante una strada di campagna piena di sole, ove sono due bambini che vanno a scuola, sotto un ombrello, con gli occhi rossi dal pianto, guardando due galline che beccano vicino ad una macchia di pruni. Egli intitolò questo quadro: *Felici voi galline che non andate a scuola!* e l'espose alla Società promotrice di Firenze. L'ironia del titolo spiega abbastanza in qual concetto il Signorini tenesse la scuola in genere e specialmente quella per le belle arti. Infatti egli non fu mai allievo dell'Accademia, ma semplicemente frequentatore della scuola pubblica del nudo . . . .

Del resto, non c'è un solo lavoro del Signorini in cui non sia reso palese questo fatto; che egli riceve dalla natura delle impressioni dirette, che queste impressioni non agiscono su di lui in modo passeggero e momentaneo come avviene sulla pasta del pane, ma rimangono come quando sono fatte sull'intonaco fresco. Questo lavoro d'insinuazione, che avviene fra l'oggetto osservato e l'osservatore, non si limita nel Signorini alla superficie, ma penetra internandosi nella sua organizzazione artistica in modo tale che, quando l'immagine risorge per andare positivamente sulla tela, i contorni, segnatamente gli scuri, ci dinotano che essa immagine nell'imprimersi su di lui non si spande, ma entra ad un tratto, senza formare degli spigoli, perchè i suoi contorni non sono mai sottili; si insinua con violenza, sparpagliandosi qualche volta, e ciò si rileva da una certa contorsione che ritrovasi nel suo segno, specialmente nelle figure, e dall'azzardo brutale (principale caratteristica della sua pittura) con cui risolve gli scuri e le ombre in generale.

Il pregio maggiore e assoluto della pittura del Signorini è

il sentimento dell'intonazione; in tutti i suoi lavori, anche nei più scorretti, il sentimento dell'intonazione non manca mai. Tutto quello che c'è di meno in lui dal lato della forma si ritrova in più dal lato del sentimento; e fra questo caso, e quello in cui la forma piglia il sopravvento, io sono per il primo. Del resto, che cosa sia la forma, secondo me, e del servizio che essa renda all'arte, ne riparleremo a suo tempo.

Il Signorini non fa col pennello della rettorica; non pensa, quando si trova di faccia a un motivo, se piacerà o non piacerà; il motivo gli ha fatto impressione ed egli lo eseguisce, senza pensare ad altro, nonostante l'esempio della poca o niuna vendita per dato e fatto del soggetto. E nel subire questa forza che è un lui, si riconosce la struttura dell'artista moderno. E' realista per sentimento più di quello che egli stesso non creda; la prova di ciò è il suo entusiasmo per la realtà pura e semplice, e il suo sdegno per le cose accomodate a fine di piacere altrui. Non è il lato romantico della natura che gli piace, ma quello storico, non tanto considerato dal punto di vista filosofico, quanto subordinato al suo proprio modo di sentire.

Andrei per le lunghe se dovessi parlare del Signorini come scrittore e critico d'arte. Il suo modo spigliato, vivace e brioso di scrivere lo rende, per me, uno scrittore molto più pregevole di tanti scrittori di professione e di fama. Egli scrisse nel primo *Gazzettino delle arti del disegno* che si pubblicava in Firenze nel 1867. Fu in quel Gazzettino che egli pubblicò i suoi bellissimi articoli sul caffè Michelangiolo. Fu poi collaboratore del *Giornale Artistico* che si pubblicò in Firenze nel 1872-73. Ha sostenuto parecchie polemiche sui giornali. Pubblicò nel 1877 un libro di 99 sonetti, preceduti dalla sua caricatura in disegno, fatta dal Boldini. Egli intitolò questo libro *Le 99 discussioni artistiche.*

Del fiero pittore e critico d'arte di cui Cecioni ha abbozzato il ritratto, riportiamo alcune poesie, spiritoso commento delle dottrine dei Macchiaioli

TELEMACO SIGNORINI

Firenze 1836-1901

« EUREKA ».

Se avesse qualchedun la gentilezza
di sapermi indicar dove sta il Bello,
stia pur sicuro che con gran lestezza
vado a trovarlo e faccio di cappello.

Mi disse un paesista: — È sul ruscello
quando vi spira del mattin la brezza. —
E un generista: — Sta sotto all'ombrello
del villan che fa a Lisa una carezza. —

Un classico mi disse e con gran boria:
— Se volete saper dove vi sia,
Leggete i fasti della Greca istoria. —

Ma l'esperienza che non è follia
m'insegnò ch'egli sta nella memoria
di colui che sortì la fantasia.

« REALISMO ».

Solo immorale in arte è la menzogna.
Mente dipinta in provocante aspetto
la Beatrice che non ha vergogna
di mostrar nudi i bracci e nudo il petto.

Mente Colombo, allorchè giovinetto
langue sul mar che traversare agogna,
e Maria, se accivetta il pargoletto,
e Venere, se nasce in una fogna.

Mente la casta bimba a dodici anni,
se l'arte ce la dà coll'isterismo
d'età conscia d'amore e disinganni.

Mente questo immoral romanticismo
e questa nuova arcadia, e i barbagianni
che calunniano il ver nel realismo.

« ARTISTA UTILE ».

Cosa vuole imparar con i paesi,
l'arte deve educar la mente e il core:
in paesaggi non ce n'ho mai spesi,
mi par gettato il tempo ed il colore!

Me lo diceva sempre il professore,
e le sue idee sostenni e le difesi;
« *Chi la storia non ſa non ha valore* »,
e la massima è vera ed io l'appresi.

Poi da quell'uomo tanto accorto e astuto
mi diceva: — Il mio quadro ha fatto chiasso
perchè ha istruito quei che l'han veduto;

poichè nel ceto nobile e nel basso,
senza il mio quadro, chi averia saputo
che c'era stato un tal Torquato Tasso?

« ARTISTA VERO ».

Ama la ridda rapida e leggera
Che fan le foglie secche in preda al vento
Che quando urtano insieme a cento a cento
Ti danno il suon che dà la sonagliera

Scossa dai muli. — Se lo vuoi contento
Mostragli il fumo bianco sulla sera,
Che lancia verso il ciel la vaporiera
E che il vento poi rompe; e in un momento

Calan sui campi e giù ballan sul grano
I nembi bianchi a mille, ed assorbiti
Vengon poi nello spazio a mano a mano.

Ma non gli mostrar mai quadri finiti:
Vede infinita la natura e invano
Tu faresti con lui questioni e liti.

GIOVANNI COSTA

Roma 1826 — Marina di Pisa 1903

SEMPLICITA' E UMANITA' ARTISTICA.

(*Saggio critico su l'Esposizione del* 1880).

E' avvenuto sin qui, così nelle grandi come nelle piccole esposizioni, che il pubblico non abbia voluto saperne di mezzi termini. Per solito c'era un quadro, il gran successo dell'anno, che attraeva a sè tutte le simpatie. Si discorreva di quello, quello soltanto si lodava; agli altri si faceva boccuccia o se ne taceva addirittura. Il pubblico fin dal primo giorno nominava il suo favorito; e per non destare in esso le gelosie e non impermalirlo, agli altri non badava neppure.

Questo esclusivismo a Torino non c'è stato. Al lento svaporare del convenzionalismo nell'arte risponde il lento svanire del convenzionalismo nella critica: si osserva meglio, si giudica più pacatamente. Le grandi dimensioni della tela, di per sè sole, non bastano più a dare importanza al quadro, l'attrazione magnetica dei soggetti drammatici non è più tanto intensa da non lasciar che la gente si fermi davanti alla manifestazione d'un sentimento semplice: il fascino di quella ammaliatrice ch'è l'arte farfallina comincia a dileguarsi, mentre cresce l'interesse per l'arte seria: ed è svanito persino il prestigio del quadro storico, il cui maiorascato è riconosciuto ormai soltanto dal Ministero della Istruzione pubblica . . . .

Di questa equità mi farò anche io una legge! Mi spoglierò io pure di quell'esclusivismo che è compagno d'ogni profondo convincimento, ed esaminerò pacatamente le opere di pittura esposte a Torino anche se mirano ad altri intenti che a quelli nei quali credo riposti il valore, le promesse, le speranze dell'arte odierna in Italia.

Il primo quadro ch'io scorgo entrando nella prima sala della pittura è appunto uno di quelli che meglio concretano questo indirizzo: per me è quello che meglio lo concreta nella Esposizione di Torino, siccome quello nel quale sono splendidamente svolte tutte le qualità che sono il desiderio e saranno la forza della giovane arte. Descrivere un quadro è lo stesso che raccontar un pezzo di musica: pure mi vi accingo.

Siamo in una stradella di campagna velata dalle pallide ombre della sera. Il sole striscia obliquo sulle lontane casette bianche, i cui camini mandano sottili spire di fumo ed alle quali tornano le donne che hanno attinto l'acqua alla fonte comune. Sul primo piano del quadro, presso alla *Fontana*, due fanciulle, aspettando che siano piene le brocche, si sono sedute sul davanti di un carretto carico di barili, sui quali punta i gomiti un giovinotto che le tiene a bada, mentre un bimbetto le squadra di sottecchi fischiettando ed una compagna gelosamente le osserva.

Il soggetto è tanto semplice che gli entusiasti dei *quinti atti* lo trovarono poco degno delle sue proporzioni grandi al vero: privilegio delle tele sulle quali la maggior parte dei pittori di storia c'imbandiscono i drammi rifritti, le tragedie stantie, le catastrofi rancide della vecchia cucina.

Crederei inutile dimostrare come sia un errore voler desumere dall'argomento le dimensioni adatte ad un quadro: le quali, anzichè esser determinate da una regola prestabilita, voglion nascere spontaneamente dal modo col quale l'artista ha concepito l'opera sua; e dai fini speciali che si è prefisso di raggiungere. Questo errore ha la sua sorgente in un altro: che vi debba essere cioè una classificazione di soggetti.

Ma che cosa è il soggetto nell'arte? Esso non è che il tema trovato o cercato, sul quale l'artista svolge i suoi requisiti individuali. Il quadro non sta nel soggetto: esso non consiste nella cosa ma nell'immagine riflessa della cosa: nel pensiero, nel sentimento che la cosa veduta ha fatto nascere e che varia secondo la natura dell'individuo che ha ricevuto l'impressione. La scena scelta dal signor Ferroni è una di quelle che a tutti è accaduto vedere; essa poteva ispirare un idillio ad un arcade, far nascere dei desideri sensuali ad un libertino, degli scrupoli in una bi-

gotta, far ridere Democrito o piangere Eraclito, dar vita a cento quadri belli e ad altrettanti brutti: al Ferroni ha ispirato un quadro di una squisitezza sovrana di sentimento e di arte.

Per quel misterioso legame che negli artisti completi unisce la parte tecnica colla parte ideologica dell'opera, la esecuzione concorre ad aumentare la vita del quadro, diventando, per così dire, l'accento sulla parola.

Un disegno calmo, espressivo, che direi ingenuo se non fosse parimenti lontano dallo stento e dalla bravura: tanto spontaneo da parer facile: spiega la elezione delle forme, la nobiltà d'azioni, l'eleganza di movimenti che l'osservatore acuto osserva più spesso di quel che non si creda nei campagnoli; ma che pochi artisti sanno serbare nei limiti del carattere del vero. Una intonazione serena, nella quale colore e chiaro-scuro s'accordano per darci una energia, rara in una scala tanto delicata, risponde nota per nota al sentimento della scena. Una fattura diversa per la diversità degli oggetti rappresentati, dà spontaneamente la caratteristica della cosa dipinta, e traduce così la vita florida che scorre per le vene della fanciulla della quale vediamo il collo scultorio ed i bellissimi piedi, come il vellutato delle braccia olivastre della gelosa, così la profondità del cielo come la ruvidezza d'un muro bagnato e la superficie ammaccata di una brocca lucente.

E in questa costante armonia fra un sentimento vero ed una traduzione vera, in questa proporzione dinamica tra l'anima che crea, l'occhio che vede e la mano che eseguisce, sta il pregio delle opere eccellenti. Quando uno qualsiasi di questi elementi ha una preponderanza sugli altri, l'opera è sempre incompiuta: essa potrà avere in un caso il valore di un aforisma o di una strofa: nell'altro il valore di un *trompe-l'oeil*, ma non potrà mai elevarsi all'altezza dove i lavori dell'artista perdono le traccie delle indagini di un dato momento, di una scuola o di un individuo, per diventare serene, assolute affermazioni d'arte.

JOHN RUSKIN

Londra 1819 — Costom 1900

SPIRITUALISMO RUSKINIANO.

I.

Io ripeto « null'altro che la verità ». « Tanta verità quanta è possibile ». Ma la verità presentata in modo che l'immaginazione le venga in aiuto per dare l'impressione della realtà. Quest'impressione dovrebbe essere creata dal pittore in collaborazione con lo spettatore, sostenendo l'uno e l'altro la propria parte. Solo dopo che l'immaginazione è intervenuta ed ha agito efficacemente, può lo spettatore, in virtù di essa e del suo impulso, esclamare : È come se io mi trovassi in questo luogo, come se io assistessi a questa scena ». — Ma non prima...

Noi non potremo dunque meglio definire la differenza che passa tra un nobile ed un « ignobile » pittore se non con il dire che il primo si sforza di mettere nella sua opera la maggiore quantità possibile di verità cercando tuttavia di farla apparire immaginaria, mentre il secondo si sforza di abborracciare il quadro introducendovi la minor verità possibile e tentando tuttavia di farla apparire reale. Se aggiungono il colore ad uno schizzo, il primo compie questo lavoro per amore del colore, il secondo per far mostra del suo talento.

Un altro vantaggio che il quadro ha in confronto alla verità è questo che per le sue caratteristiche distintive essa diviene l'espressione della potenza e dell'intelligenza di un'anima umana. In questa scelta, in questo accordo, in questa visione penetrante, in questa benevola direzione, noi riconosciamo l'effetto d'una operazione soprannaturale.

Noi non percepiamo più solamente l'azione o il paesaggio come se fossero riflessi in uno specchio: noi presentiamo, dietro ad essi, ciò che in questa operazione è la parte più mirabile

dell'opera divina, lo spirito del grande uomo per opera del quale essi si manifestano a noi.

Se per la maggior parte di questi spettacoli naturali noi dobbiamo considerare il fatto di poterli contemplare coi nostri occhi come uno dei doni più preziosi che ci possano essere accordati, è ancor più importante per noi, in molti casi, di essere autorizzati a vederli attraverso gli occhi degli altri.

Al pittore meschino, presuntuoso e affettato che bada solamente a spiegare la sua scienza ristretta ed i miserabili trucchi della sua destrezza, noi possiamo ben dire: « togliti via tra la natura e me ».

Ma al gran pittore immaginoso — un milione di volte maggiore di noi per tutte le facoltà della sua anima — noi dobbiamo invece dire: « Vieni a metterti tra la natura e me, questa natura che è troppo grande, troppo meravigliosa per me: moderala per me; interpretala per me; lascia che io veda attraverso i tuoi occhi, ch'io senta attraverso le tue orecchie, ed attinga aiuto e forza dalla tua anima. »

Tutti i grandi pittori hanno questo carattere. Sono aspetti ideali, veri od ispirati, riconosciuti immediatamente come *essenti* ideali. Sono i frutti delle facoltà più sublimi dell'immaginazione, che scoprono e divinano le verità più pure, e le accordano in modo da dar risalto al loro valore e ne esaltano la chiarezza.

Queste opere sono sempre ordinate, unite, dominate ovunque da un'idea sublime, alla cui realizzazione concorrono tutti i dettagli che non potrebbero essere impunemente soppressi.

Quest'unità non risulta dall'osservazione di questa o di quella legge che si possa insegnare, ma dallo splendore armonioso d'uno spirito d'eccezione il quale non accetta se non ciò che favorisce la sua idea e getta via tutto ciò che gli è estraneo o superfluo, il quale ordina istintivamente ed istantaneamente tutto ciò che sceglie, seguendo una nobile subordinazione od una fraterna intesa.

II.

I secoli tredicesimo e quattordicesimo (il grande periodo si stende, secondo me, dal 1250 al 1350) ci mostrano, accanto alla maestà semplice delle pieghe della veste — molto spesso portata sopra l'armatura di metallo — una scelta di colori squisiti e brillanti e dei disegni notevoli nei bordi che ornano questa veste. Mentre nelle forme architettoniche si trova una certa semplicità che corrisponde a quella delle pieghe nelle vesti, i colori aumentano continuamente di splendore e di chiarezza seguendo la partizione dello scudo ed i ricami del mantello. Sia che questo splendore provenga dallo scudo o da altra fonte, è certo che vi è nel secolo dodicesimo, tredicesimo e al principio del quattordicesimo una magnificenza di colore che io non trovo in alcuna altra opera d'arte anteriore o posteriore fatta eccezione, naturalmente, di quelle dei grandi maestri coloristi. Io parlo quì della fusione di due colori per reciproco intervento; vale a dire che una massa di rosso essendo destinata ad essere messa accanto ad una massa di turchino, una piccola quantità di rosso penetrerà nel turchino, mentre una piccola quantità di turchino penetrerà nel rosso. È questo un principio ammirabile, eterno, immortale, che si verifica nello stato come nella vita umana: è il grande principio di Fraternità non secondo l'eguaglianza, non secondo la rassomiglianza, ma attraverso il dono volontario e la sua accettazione. Si vedono le anime delle nazioni e delle nature che pure non si rassomigliano tra loro, formare nello stesso modo un nobile tutto, comunicandosi reciprocamente qualche cosa dei loro doni e della loro gloria.

Mi manca lo spazio per seguire questa dimostrazione nelle sue applicazioni infinite, ma io l'affido alle ricerche del lettore perchè a lungo ho creduto che in tutto ciò che la Divinità ha creato di forme deliziose, portando un sentimento umano della bellezza, risieda qualche emanazione della natura di Dio e delle sue leggi; e che tra queste leggi la maggiore sia quella che creò la più perfetta e affascinante unità col dono che una natura riceve da un'altra natura. Io sento che penetro in una regione troppo elevata, ma è necessario per far comprendere l'estensione di questa legge che appunto per la sua estensione e per la sua

importanza governa le più piccole cose; non vi è una sola vena colorata della più leggera foglia che il soffio della primavera fa nascere intorno a noi che non sia la dimostrazione del principio al quale la terra e le sue creature devono la continuità della loro esistenza e la loro redenzione.

Non si può supporre, senza aver fatto ricerche speciali a questo proposito, sino a qual punto la natura impieghi eternamente questo principio nella distribuzione della luce e dell'ombra; come per mezzo di adattamenti singolari — accidentali in apparenza ma invece sempre opportuni —, essa spanda l'oscurità sulla luce e la luce sull'oscurità. Essa lo fa con una decisione vigorosa e tuttavia tanto delicata che l'occhio non scopre la transizione se non dopo averla cercata.

Il segreto della grandezza delle più nobili opere deriva principalmente da ciò ch'esse hanno saputo rendere questo effetto con delicatezza nelle gradazioni e con larghezza nella massa. Il colore bisogna renderlo risolutamente, e quanto più il lavoro è semplice tanto più è necessario che l'effetto sia franco. Nelle arti decorative: miniature, pitture sul vetro, pitture araldiche, noi troviamo quell'effetto ma ridotto ad una esattezza algebrica.

I più illustri maestri di questa grande arte sono: Tintoretto, Veronese e Turner.

LA SCIENZA E L'ARTE.

La scienza e l'arte si distinguono per la natura delle loro funzioni: l'una *sa*; l'altra è mutevole, produttrice e creatrice; ma la più grande differenza che le separa proviene dalla natura delle cose che sono il loro oggetto. La scienza tratta esclusivamente con le cose com'esse sono; l'arte le considera solamente secondo l'impressione che esse producono sul sentimento e sul cuore dell'uomo. La sua missione è di rappresentare le apparenze delle cose e d'aumentare la loro impressione naturale sugli esseri viventi, mentre l'opera della scienza consiste nel sostituire il fatto all'apparenza, la dimostrazione all'impressione. Tutte due si preoccupano della verità: l'una della verità d'aspetto; l'altra della verità essenziale. L'arte non rappresenta le cose falsamente, bensì le riproduce com'esse appaio-

no agli uomini. La scienza studia le relazioni delle cose tra di loro; mentre l'arte studia le loro relazioni con l'uomo e fa una sola domanda a tutto ciò che è a lei sottomesso, ma la fa imperiosamente: essa vuole sapere ciò che ogni cosa fa provare agli occhi e al cuore dell'uomo e ciò che ne può derivare.

Poichè questo è il solo genere di verità cercato dall'arte, essa non lo può ottenere che attraverso la percezione del sentimento e non attraverso il ragionamento o l'opinione degli altri. Nulla può interporsi fra la natura e l'occhio dell'artista, fra Dio e l'anima dell'artista. Nessun preconcetto, nessuno, — sia pure il più sottile o il più saggio —, deve sorgere tra l'universo e la testimonianza che l'artista dà alla natura visibile. Tutto il merito di questa testimonianza, la sua purezza, la sua potenza, dipendono dalla sicurezza personale di colui che la pronuncia, la sua vittoria deriva dalla veridicità della parola: *vidi*.

La funzione dell'artista, in questo mondo, è d'essere una creatura contemplante e vibrante, uno strumento così delicato e così sensibile che nessuna ombra, nessuna luce, nessuna espressione fuggitiva negli oggetti visibili, possa essere dimenticata o cancellata dal libro della memoria. Il suo compito non è di pensare, di giudicare, di disputare o di sapere; la stanza di studio, la barra del giudice, la biblioteca sono fatte per altri uomini, per altri lavori.

Egli potrà pensare o ragionare, di tanto in tanto, quando ne avrà l'agio; egli potrà acquistare frammenti di scienza raccogliendoli senza curvarsi o raggiungendoli senza sforzo, ma nessuna di queste cose è fatta per lui. La sua vita non ha che due scopi: vedere, sentire.

. . . .

Noi chiediamo all'arte di fissare ciò che è ondeggiante, di rischiarare ciò che è incomprensibile; di dare un corpo a ciò che non ha misura; e d'immortalare le cose che non hanno durevole vita: l'intravisto in un rapido colpo d'occhio, l'ombra fuggitiva di una leggera emozione, le linee imperfette di un pensiero che svanisce, tutto ciò che non è se non un riflesso sul volto dell'uomo e nell'intero universo. Tutto questo, è infinito, meraviglioso, e racchiude il soffio potente che l'uomo può sen-

tire senza comprendere ed amare senza saperlo definire. Questo scopo supremo della grande arte noi lo scopriamo — per mezzo della percezione — nell'arte antica, ma la scienza non ha potuto infonderlo all'arte nuova. Noi lo troviamo in Giotto, in Angelico, in Orcagna, in Memmi, in Pisano, tutti uomini semplici e ignoranti, ma i sapienti che sono venuti dopo di loro non si orientano a questo scopo d'arte, e, non ostante tutto il nostro bagaglio scientifico, ne siamo più lontani che mai. I nostri errori a questo proposito derivano da una falsa idea della scienza; noi non pensiamo che la scienza è infinita e che l'uomo che noi giudichiamo sapiente è lontano dal sapere ogni cosa, tanto quanto il più ignorante contadino.

LA CONDANNA DELL'INTELLETTUALISMO NEL RINASCIMENTO E NELL'ETÀ MODERNA.

La lingua, lo spirito e l'immaginazione della razza umana credettero di aver trovato la loro più alta e divina missione nello studio della sintassi e del sillogismo, della prospettiva e dei cinque ordini.

Simili studi non potevano produrre che dell'orgoglio; i loro seguaci potevano esserne fieri ma non amarli; solamente l'anatomia in quest'epoca profondamente indagata per la prima volta, rappresentò una vera scienza — ad essa mancò tuttavia l'attrattiva che suscita la passione. Essa divenne a sua volta una sorgente d'orgoglio perchè il principale scopo degli artisti nel Rinascimento fu di provare, nelle loro opere, ch'essi conoscevano a fondo i principii anatomici....

Vi furono, naturalmente, alcune gloriose eccezioni; tuttavia esse appartengono al primo periodo del Rinascimento, quando ancora le sue dottrine non avevano prodotto tutto il loro effetto. Raffaello, Leonardo e Michelangelo furono tutti elevati all'antica scuola. I loro maestri, grandi quasi quanto essi, conoscevano la vera missione dell'arte e l'avevano compiuta; pieni di un profondo e antico spirito religioso lo comunicarono ai loro discepoli che dissetandosi nello stesso tempo alle vive sorgenti di sapere che sgorgavano da ogni parte, suscitarono l'ammirazione universale. Nella sua meraviglia, il mondo credette che la

loro grandezza provenisse dalla loro nuova scienza invece di attribuirla agli antichi principi che danno la vita. E, dopo di loro, si è cercato di produrre dei Michelangeli e dei Leonardi con l'arido insegnamento delle scienze, e ci si è stupiti che non ne apparissero, senza rendersi conto che questi nobili patriarchi aderivano con le loro radici alle grandi rocce del secolo passato e che il nostro insegnamento scientifico d'oggi giorno consiste nell'innaffiare assiduamente alberi ai quali sono stati tagliati tutti i rami.

SAN MARCO E L'ARCHITETTURA « VIVA ».

Al di là di queste serie d'arcate esce dalla terra una visione davanti alla quale sembra che si sia aperta la grande piazza in testimonianza di rispetto e per lasciarne a noi la contemplazione: una moltitudine di colonne e di guglie bianche aggruppate che formano una piramide bassa e prolungata dal tono colorato simile a un mucchio di tesori d'oro, d'opale e di madreperla, sotto cui s'aprono cinque grandi portali dalle volte ricoperte di mosaici superbi e decorati da sculture d'un alabastro brillante come l'ambra e delicato come l'avorio. Sculture fantastiche avvolte da piume e da gigli, da grappoli e da melograni, da uccelli che volano tra le foglie, e legate da un continuo intreccio di germogli e di piume. In mezzo stanno solenni degli angeli con le loro lunghe vesti: con lo scettro in mano, essi si appoggiano l'uno sull'altro contro i portali; le loro forme sono attenuate dallo splendore di un fondo d'oro che appare dietro a loro attraverso il fogliame; splendore interrotto e velato come la luce che passa tra le foglie del giardino dell'Eden, quando (molto tempo è passato) le sue porte erano affidate alla guardia degli angeli.

Intorno ai portali si levano pilastri a fascio di pietre diverse: diaspro, porfido, serpentino verde cupo macchiato di neve, marmi capricciosi che — come Cleopatra — ora accordano e ora rifiutano al sole il diritto « di baciare le loro vene azzurre », e l'ombra, ritirandosi lascia vedere le loro sfumature azzurrine come la bassa marea lascia scoperta la sabbia solcata dalle onde. I loro capitelli sono decorati con ricchi tortiglioni d'erbe

annodate, di foglie d'acanto e di vite, di segni mistici che hanno per base la croce. Di sopra, negli archivolti, si mescolano il cielo e la vita; gli angeli e gli attributi del cielo, eppoi i lavori degli uomini seguendo il ritmo delle stagioni. Ancora più in alto, al centro, si eleva un altro coronamento d'archetti bianchi orlati da fiori scarlatti. Squisita confusione, in mezzo a cui le forme dei cavalli greci si sviluppano nella loro forza dorata e il leone di San Marco appare sul fondo turchino seminato di stelle, fino a che, come in estasi, gli archetti si spezzano in un fremito di marmo e si slanciano nel cielo azzurro con creste di schiuma marmorea, come se cristallizzate prima di rovesciarsi sulla riva, le onde del lido fossero state incrostate di coralli e d'ametista dalle ninfe del mare.

. . . .

Entriamo dalla pesante porta di bronzo nella chiesa sommersa in una atmosfera crepuscolare alla quale l'occhio deve avvezzarsi, prima di poter vedere che il vasto edificio ha la forma d'una croce le cui braccia sono segnate da numerosi pilastri. La luce non penetra che attraverso strette aperture praticate nelle cupole che formano il tetto. Esse producono l'effetto di larghe stelle. Di qua, di là, un raggio sfugge da una finestra lontana, errando nell'oscurità getta un bagliore fosforescente sui marmi multicolori che decorano la chiesa sino al basso. La luce dei ceri, delle lampade d'argento che ardono perpetuamente nelle cappelle si aggiunge al debole bagliore che viene dal soffitto laminato d'oro, e i muri ricoperti d'alabastro danno ad ogni curva, ad ogni angolo, dei leggeri riflessi brillanti; le aureole dei santi fiammeggiano ai nostri occhi quando passiamo, poi ricadono nell'oscurità. Sotto i nostri piedi e sulla nostra testa si snoda una successione di scene simili a un sogno. Una mescolanza di visioni belle e terribili, di dragoni e di serpenti, di bestie feroci e di graziosi uccelli che, senza timore, bevono accanto ad esse l'acqua delle sorgenti, di simboli che rappresentano variatamente le passioni e i piaceri della vita ed il mistero della Redenzione. Tutto questo agglomerarsi di immagini diverse mette capo alla Croce che si trova in ogni luogo, su ogni pietra e soprattutto davanti all'altare maggiore

ov'ella si erge luminosa in mezzo a ricchi fregi nell'ombra dell'abside. Sebbene si trovi dappertutto l'immagine della « Madre di Dio », non è questa la divinità adorata in questo luogo; è invece la Croce, e per lei la luce arde nel mezzo del tempio; ogni cupola, ogni cavità del tetto deve possedere l'immagine del Cristo.

. . . .

Un architetto moderno che ha una certa celebrità, M. Wood, dichiara che ciò che vi ha di più notevole in San Marco è « la sua estrema bruttezza ». Egli aggiunge, poco dopo, che le opere dei Caracci sono superiori a quelle di tutti i pittori veneziani.

Questo secondo giudizio ci rivela la causa evidente del primo. Il sentimento del colore non esiste certo in M. Wood: egli resta insensibile al godimento che procura questa percezione — dono accordato agli uni e negato agli altri come la facoltà di sentire il fascino della musica —. Questo dono è particolarmente indispensabile per poter giudicare sanamente San Marco. È per la perfezione inalterabile del suo colore che quest'edificio ha diritto alla nostra ammirazione, e un sordo potrebbe pretendere di pronunciare un giudizio sul valore di un'orchestra tanto bene quanto un architetto che comprendendo solamente i meriti della forma, volesse criticare la bellezza di San Marco. Vi troviamo quell'incanto di colorito particolare alle costruzioni e ai tessuti orientali; i Veneziani sono il solo popolo che in Europa abbia pienamente simpatizzato con quel grande istinto orientale. Essi fecero venire da Costantinopoli gli artisti che disegnarono i mosaici delle sue volte e che intonarono i colori dei suoi portali. Poi rapidamente essi seppero sviluppare in uno stile più maschio il sistema che avevano loro insegnato i Greci. Mentre i borghesi di Francia e i baroni del Nord costruivano le loro vie cupe e i loro castelli di quercia e di arenaria, i mercanti di Venezia ricoprivano i loro palazzi di porfido ed oro: e quando finalmente i suoi valenti pittori ebbero creato per lei un colore più prezioso che l'oro ed il porfido, Venezia prodigò questo ricchissimo dei tesori sulle mura flagellate dai flutti, e allorchè l'alta marea penetra nel canale di Rialto ancor oggi si arrossa pei riflessi degli affreschi di Giorgione.

. . . .

La terza cupola, quella che domina l'Altare, rappresenta la testimonianza data a Cristo dall'Antico Testamento. Cristo è sul suo trono, attorniato dai Patriarchi e dai Profeti. Ma questa cupola era poco contemplata dai fedeli: sulla cupola centrale si fissava soprattutto la loro attenzione. Essa spiegava loro il fondamento e la speranza futura della cristianità: « Cristo è resuscitato » e « Cristo ritornerà ». Ad ogni aurora, quando le bianche cupole s'innalzavano nel cielo come creste di spume dal mare, mentre il cupo campanile e il minaccioso Palazzo Ducale erano ancora immersi nell'oscurità della notte, esse facevano sentire con la voce trionfale del giorno di Pasqua la sentenza della Resurrezione e lanciavano sulla folla tumultuosa che si addensava sotto di loro, nello spazio che va dalla chiesa al mare, la sentenza ammonitrice: « Cristo ritornerà ».

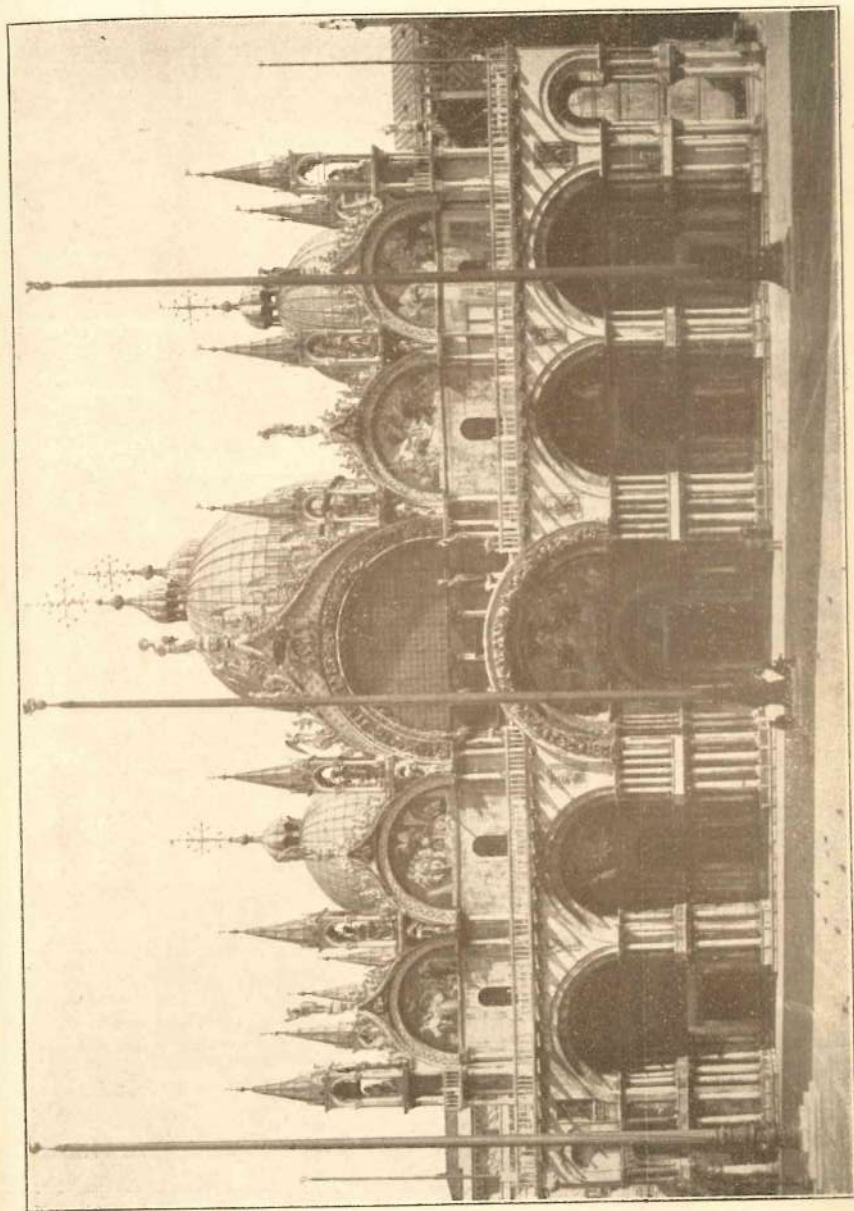
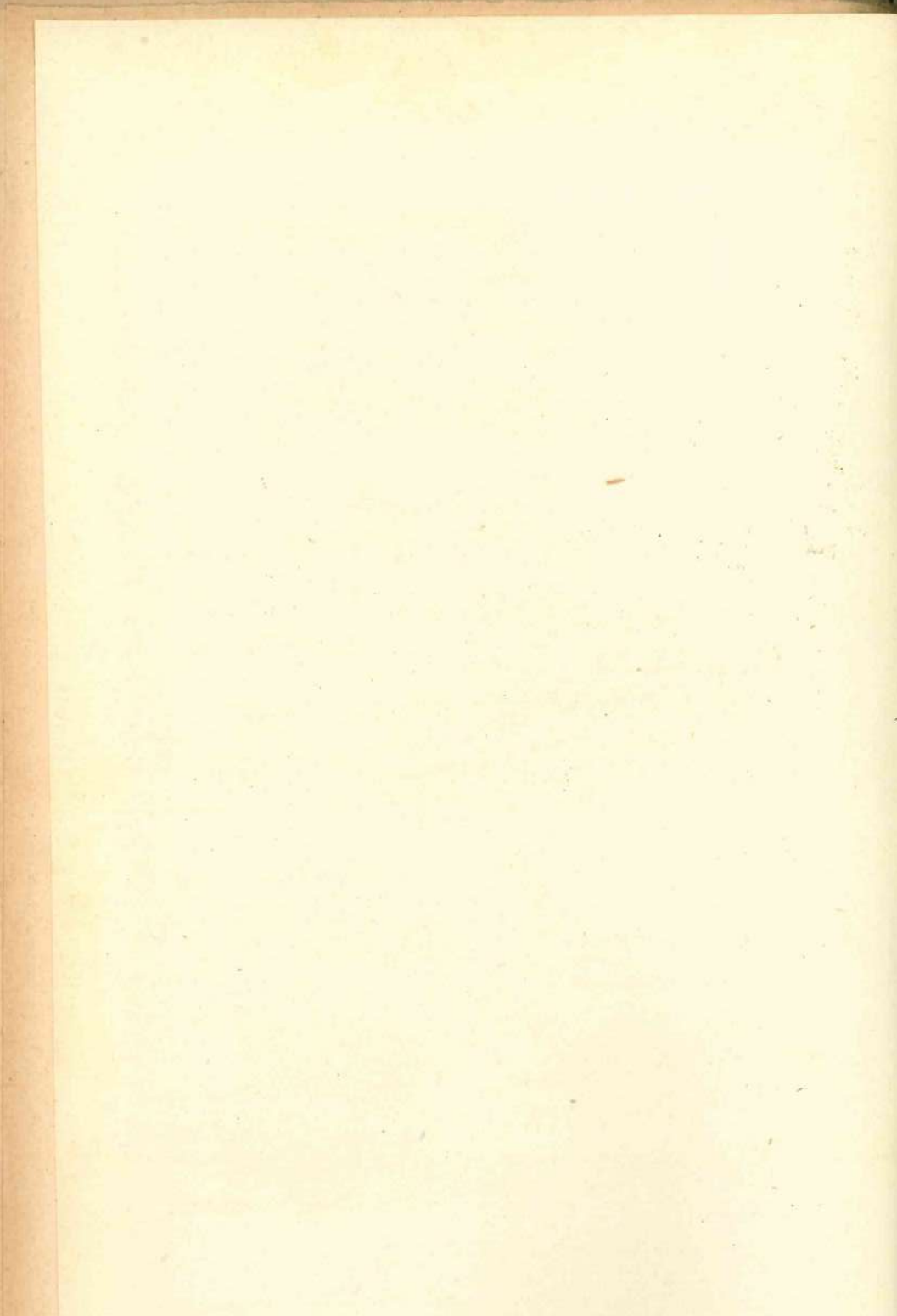
Il lettore certamente ha modificato il suo modo di giudicare la splendida costruzione e gli strani ornamenti di quel reliquario che è la Chiesa di San Marco. Egli ha compreso ch'essa era per i Veneziani qualcosa di più che un luogo di preghiera: essa era insieme il simbolo del riscatto della Chiesa divina, la sposa coi suoi ricchi ornamenti aurei, la pergamena nella quale sono scritte le parole di Dio. E poichè i Veneziani l'onoravano come Chiesa e come Bibbia, non era naturale che l'oro ed il cristallo non fossero risparmiati nella sua decorazione, che le sue mura fossero di diaspro, e i suoi basamenti di pietre preziose? E sapendo per quale scopo furono elevate le sue colonne sopra la piazza popolata, non le considereremo noi con un altro occhio insieme alle sue cupole e ai suoi cinque grandi portali?

Là s'incontravano uomini venuti da tutti i punti del mondo per uno scopo di commercio o di divertimento; ma al di sopra di questa folla animata dal desiderio di guadagno e di divertimento brillava il Tempio glorioso, insegnando loro — l'ascoltassero o non l'ascoltassero — che esiste un tesoro che il mercante non può acquistare a nessun prezzo ed una gioia più preziosa di tutte le altre. Non per soddisfare una voluttuosa ostentazione di ricchezza, nè per un vano piacere degli occhi o per un godimento orgoglioso i suoi marmi furono tagliati in

blocchi trasparenti, i suoi archetti furono colorati coi colori del prisma: un messaggio era scritto nelle loro vene — messaggio un tempo scritto nel sangue — un suono nell'eco delle sue volte: suono che riempirà un giorno le volte del cielo: « Egli ritornerà per giudicare e fare giustizia ».

Venezia fu forte e potente finchè si ricordò di questo: la rovina cominciò quando ella se ne scordò; e continuò irreparabile perchè Venezia non poteva invocare per il suo obblio nessuna scusa. Nessuna città possedette mai una più gloriosa Bibbia. Mentre nelle nazioni del Nord i templi erano riempiti di una grossolana e cupa scultura e di immagini appena comprensibili, l'arte e i tesori dell'oriente avevano dorato ognuna delle sue lettere, alluminato ognuna delle sue pagine, sin che il Tempio-libro brillò lontano come la stella dei Magi. Nelle altre città le assemblee popolari si tenevano spesso nei luoghi lontani ad ogni influenza religiosa; esse furono soggette alle violenze e ai mutamenti: sull'erba dei pericolosi baluardi, nella polvere della strada tumultuosa furono tenuti dei concilii e compiuti degli atti che noi talvolta siamo inclinati a perdonare senza giustificarli. Ma le colpe di Venezia furono commesse nel suo palazzo o sulla sua piazza al cospetto della Bibbia che questa aveva sul suo lato destro. Le mura sulle quali erano scritte le parole della legge, erano separate solo da poco spazio di marmo da quelle che custodivano i segreti del Consiglio o che imprigionavano le vittime della sua politica. E quando negli ultimi suoi giorni, ella gettò lontano ogni pudore ed ogni ritegno, quando la Grande Piazza fu riempita dalla follia universale, ricordiamoci come la sua colpa sia stata più grande perchè fu commessa al cospetto della casa di Dio, dove brillarono le lettere della sua legge.

I saltimbanchi e le maschere lanciarono le loro risate e compirono il loro cammino: un gran silenzio le seguì — ed era stato predetto — poichè nel mezzo di questa folla, attraverso i secoli di crescente vanità ed orgia la cupola bianca di San Marco aveva così detto all'orecchio morto di Venezia: « Sappi che per tutte queste cose tu sarai giudicata ».

TAV IX.

LA BASILICA DI SAN MARCO.

ROBERT DE LA SIZERANNE

MATERIA E SPIRITO DEL PRERAFFAELLISMO.

Voler identificare il preraffaellismo con la teoria preraffaellita dei primi giorni, significa esporsi alla conclusione che esso sia stato rinnegato da tutti i suoi adepti.

V'era dunque qualche cosa di più durevole della teoria preraffaellita. Vi era un'idea che unì i novatori e li guidò più a lungo. Ma, per trovarla, bisogna abbandonar la teoria ed esaminare la pratica, non compulsare le collezioni dei giornali in cui i « fratelli preraffaelliti » hanno scritto, ma recarsi nei musei e nelle gallerie ove essi hanno dipinto; in una parola non giudicarli dalle teorie ma dai loro atti, vale a dire dalle loro opere. Allora si vede in tutti, allo stesso grado, uno sforzo furioso, un tentativo disperato per sfuggire al gesto senza espressione ed al colorito senza vigore degli Accademici del 1850.

Qualunque sia l'opera dinnanzi alla quale ci si pone, il maestro che si sceglie, l'epoca in cui lo si osserva (salvo la seconda metà della vita di Millais) si ritrovano le due caratteristiche: originalità del gesto, vivacità del colore. Le teste si chinano forse troppo, per la meditazione; le braccia si torcono a volte più sottilmente di quello che non sia necessario, per ottenere un gesto inedito o per esprimere qualche cosa di nuovo del corpo umano, come rami d'alberi fruttiferi che sieno costretti a pose bizzarre lungo le spalliere. Il desiderio di render più intensa l'espressione dei più piccoli atteggiamenti spesso giunge sino alla mania.

Ma al contrario molte volte la ricerca del gesto originale, modificando il falso aspetto d'una posa classica, ricostruisce semplicemente la verità della natura. D'altra parte i colori gri-

dano a volte per essere giustapposti senza transizioni, per esser usati crudi, senza miscele, ed i tocchi maldestramente gettati sulla tela per ottenere un tono difficile, fanno pena a guardarli tanto il disdegno dell'artifizio ha impedito al pittore di dissimulare o coprire il suo laborioso procedere a tastoni. Felice o no, questa ricerca si sente dovunque. Qualità o difetto, la originalità espressiva del gesto, la cruda vivacità del tocco s'osservano in non importa quale tela preraffaellita, mentre mancano del tutto in quelle che le precedettero.....

Si trovano, queste caratteristiche, nella *Beata Beatrix* del Rossetti, a qualche passo dal *San Pietro* di Madox Brown, con la testa dolorosamente rovesciata, la gola che si svolge come un ventaglio, le palpebre a metà calate sugli occhi, la bocca dischiusa, le mani inerti sulle ginocchia in un esagerato atteggiamento di languore e di prostrazione, e tutto ciò colorato con toni verdi, rossi, ranci, violetti, estremamente vivi, ma franchi e solidi e persino luminosi al confronto dei bruni della scuola...

Così, visto nel suo assieme, da Madox Brown a Millais, da Watts a Rossetti, dai cartoni di Westminster sino all'*Addio all'Inghilterra*, e dal *Festino d'Isabella* sino agli *Ugonotti* come dall'*Annunciazione* al *Sogno di Dante*, il movimento del 1850 fu questo: uomini nuovi, che volevano un'arte nuova e sostituivano il gesto curioso, inedito, individuale, al gesto banale e generalizzatore; ed il colore franco, a secco, senza fondi, brillante per le sue giustapposizioni, al colore impastato, rinforzato con patine: in una parola la *linea espressiva al posto della linea decorativa, il tono vibrante al posto del tono caldo...*

Questi toni posti francamente gli uni accanto agli altri, gridano spesso, ma vibrano anche a volte molto intensamente. Con tutte le sue stravaganze Hunt ha fatto cantare un colore che sonnecchiava pesantemente prima di lui. A volte è solo un lampo, ma alla luce di questo lampo noi vediamo come i «fratelli preraffaelliti» ebbero ragione d'abbandonare lo studio per i campi, la tradizione mal compresa per la natura anche imperfettamente svelata. Non è che una parola, ma quelli che l'hanno pronunciata avevano confusamente presentito ciò che vi era di fecondo nell'idea di opporre «il sistema del sole» al «sistema

del Rinascimento ». Così, molte volte, la « confraternita preraffaellita » ha sfiorato le scoperte moderne. A varie riprese essi hanno balbettato le prime parole della nostra ultima rivoluzione estetica. Guardandoli si ha la stessa impressione che si prova alla lettura della « Dixme royale » di Vauban: è un mondo nuovo, non visto ancor chiaramente, ma presentito con ingenuità ed a metà profetizzato. Non si deve credere che riducendo il preraffaellismo alla linea originale ed al colore franco si diminuisca la sua importanza: al contrario si ingrandisce. Il nome della loro rivista « Il Germe » era ben scelto. Il preraffaellismo conteneva in germe tutta la pittura contemporanea.

. . . .

Si afferrano alla fine i grandi tratti di un quadro inglese: la suggestione; e si vede tutto subordinato a questa ricerca. Non gaiezza ma nobiltà: non agitazione ma calma: non aggruppamento ma giustapposizione: non ardore esterno ma intenzione: raramente il reale ed il vissuto, sempre il volontario ed il pensato.....

A che cosa tende dunque un'arte così singolare?...

Ruskin già vecchio scriveva il 16 settembre 1888 a Chamonix: « Tutto ciò che è contenuto nell'espressione appassionata della mia giovinezza fu manifestato e concentrato in questa formula data, vent'anni or sono, all'inizio delle mie conferenze d'Oxford: « *Ogni grande arte è adorazione* ». Watts, criticando Haydon, dichiara che ogni arte che ebbe una reale e duratura gloria fu la volgarizzatrice di qualche grande principio di spirito o di materia, di qualche grande verità, di qualche grande paragrafo del libro della natura, ed Hunt precisa questo scopo e dice: « Io credo che ogni persona illuminata la quale vada in un Museo e là si renda familiari le testimonianze dei legami nell'ordine della creazione e dei loro rapporti con i fatti più antichi ed i più nuovi, sente istintivamente accrescersi in lei la certezza dell'esistenza del Creatore, della sua grandezza, della sua onnipotenza che farà un giorno regnare l'amore e la giustizia ». Quelli che non danno all'arte uno scopo così nettamente religioso gliene assegnano uno morale credendo con Blake che « se voi volete degradare l'umanità, il mezzo più

sicuro è di cominciare a degradare le arti ». (1) Si è discusso « ad nauseam » dice uno dei loro critici, per sapere se si dovesse proscrivere come immorali le figure di Burne-Jones poichè hanno un'espressione pessimista. Da un capo all'altro della scala i grandi artisti inglesi ammettono che il popolo intiero attenda da essi una predicazione ed un esempio di moralità.....

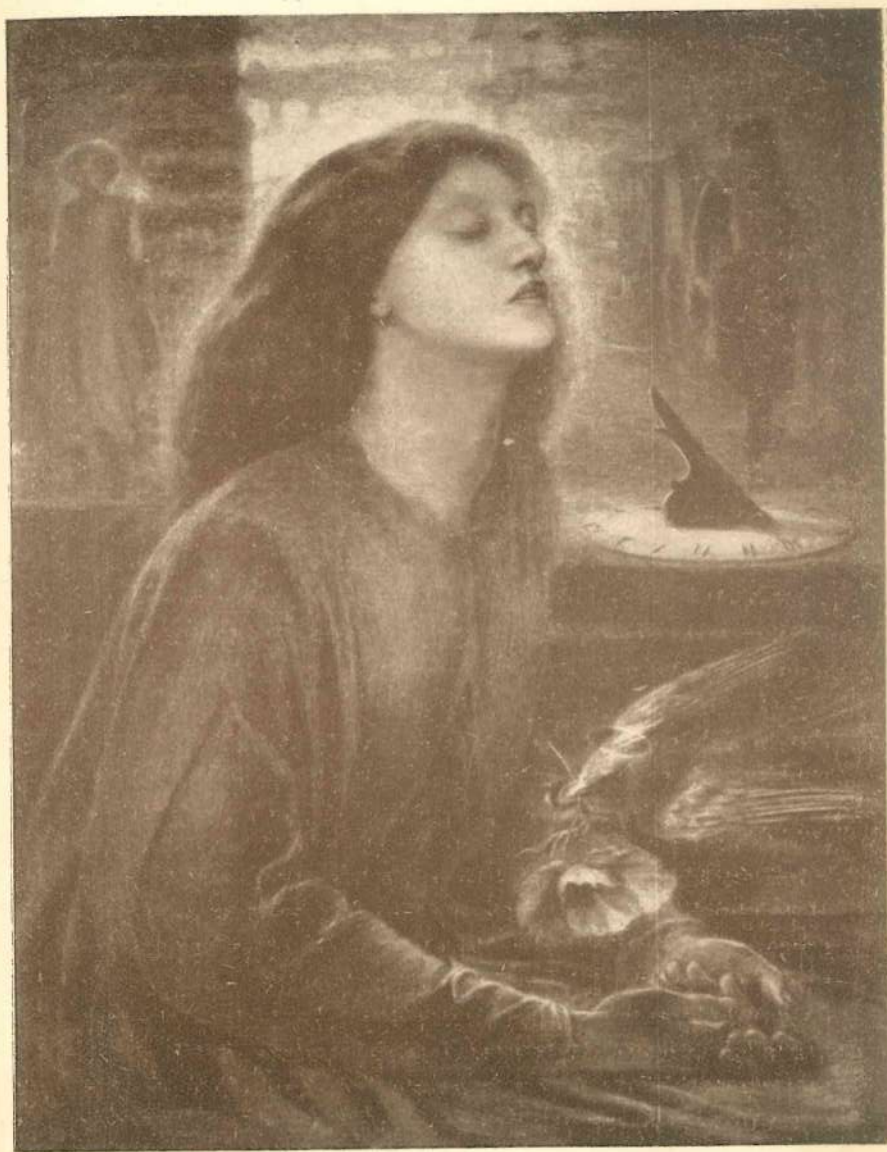
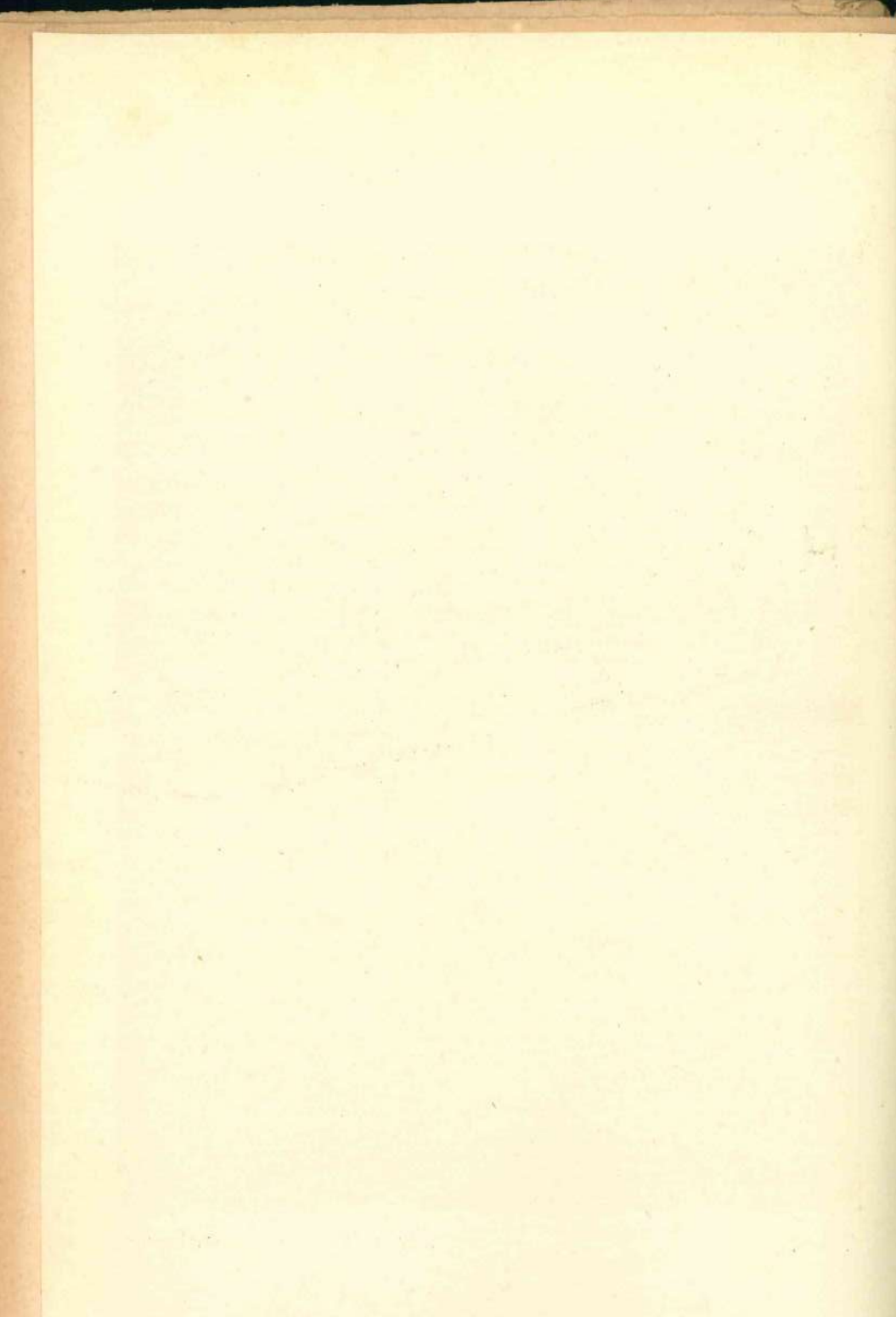
Secondo essi, secondo Ruskin, Burne-Jones, William Morris, Walter Crane, Richmond, Holiday e tutti i neo-preraffaelliti, è necessario che la democrazia prenda parte ai piaceri infiniti e moralizzatori che procura l'estetica. L'arte secondo essi deve essere tre volte nobile e tre volte popolare: deve dire le cose più filosofiche e dirle a tutti.

. . . .

Vista così nel suo assieme l'arte inglese contemporanea è nata da un grande sforzo, da una alta e prodigiosa ostinazione verso il nobile, il filosofico ed il nazionale. Non è sgorgata spontaneamente come tra noi (francesi) dalla gioia d'ammirare, dalla gioia del vedere, dalla felicità d'obliare, attraverso lo splendore plastico della natura e degli esseri che vi vivono, l'indifferenza di questa natura, le bassezze di questi esseri, persino il tormento del proprio pensiero. È una creatura del Dovere e non una creatura dell'Amore. È venuta nel mondo per render più nobile la vita, per insegnarla, per perfezionarla. Non per vivere la sua vita libera, gioiosa, per diffondersi senza tutele morali nè filosofiche in tutta la potenza e la freschezza del Mezzogiorno.

Così essa ha relazione con tutto: con la scienza per la sua minuziosità analitica, con la psicologia per i suoi gesti, con il patriottismo per la sua autonomia. Solo al Bello in sè stesso non si raccorda, nè cerca di accordarsi. Essa affonda le sue radici lontano, ben profondamente, nella terra che l'ha vista nascere.

---

(1) Citato ed approvato da William Hunt in « Talks about Arts ».

TAV. X D. G. ROSSETTI: Beata Beatrix.

GIACOMO BONI

Venezia 1859 — Roma 1925

« IL COLORE DEI MONUMENTI ».

Sono ormai tre secoli dacchè si è dimenticato l'uso del colore nelle opere di architettura, da quando, cioè, nel Seicento, per la prima volta nella storia dell'arte, s'innalzarono edifici lasciandoli bianchi. Gettate che furono ad una ad una tutte le seriche vesti, cilestri o di velluto cremisi, siamo ridotti a tale che gli stracci d'un accattone e lo squallore delle ruine, nella sete morbosa prodotta dalla lunga privazione del colore, sono considerate da taluno come l'elemento pittoresco del giorno. Avevamo è vero, ed abbiamo ancora monumenti, cui il tempo e la natura furono benigni: ma, per sentire ed apprezzare il tesoro di colore in essi riposto e che, quale preziosa eredità degli avi, avremmo dovuto trasmettere intatto alla posterità, si ricerca sentimento ed educazione artistica più elevata del comune livello. Per difetto di sentimento e di educazione artistica, furono profanati in gran parte i belli monumenti che ci rimanevano, e fu tolto ad essi in un giorno quello di cui una o più età artistiche li avevano fatte ricchi, e che la natura aveva senza posa largito ad essi per secoli.

Per altro, giacchè una qualche impressione deve pur produrre in noi così il colore di cui va ricca la natura, come quello onde si fregiano gli antichi monumenti, fu creduto bello o sufficiente dare alle case delle moderne vie una tinta itterica sbiadita, o il roseo languido d'una fanciulla malata di clorosi.

In altri tempi non si adoperava così. Gli edifici eran costrutti di un materiale colorato, di marmi ad esempio, od anche di semplici mattoni, sulla cui tinta rossa smagliante lasciavasi alla natura di stendere glauchi tocchi di musco: oppure si rivestivano di mosaico a fondo d'oro o di intonaco, il quale non mentiva la sua natura, perchè se ne faceva uno specchio di

vigoroso colore, com'è l'antico rosso cupo veneziano. Meglio ancora, e non di rado, l'intonaco serviva al pennello di Giotto e di quelli che gli tennero dietro.

Direbbesi che l'affresco, come è la più sfarzosa decorazione policroma, così sia stata anche la prima a svanire dai monumenti: e potremmo paragonare gli affreschi di Giorgione e di Paolo, che rendevano così sfarzoso l'esterno dei nostri palazzi, al maggiore sfoggio di colore che recano le foglie d'autunno, foriero di loro caduta e del gelido inverno.....

Sino dagli antichissimi tempi s'erano colorati i monumenti; le opere gigantesche dei Faraoni resero festanti di colore le sponde del Nilo: le torri degli astronomi Caldei erano a piani sovrapposti colorati; e come sette cerchi di vario colore sorgevano una dopo l'altra le mura di Ecbatana.

Dopo gli Egizi e i Caldei, vennero i Greci, gli Arabi ed i Cristiani del medio evo, i quali tutti colorirono i loro monumenti, finchè tre secoli or sono le ultime traccie di oro e d'azzurro disparvero.

L'Arabo, il più fantastico dei popoli orientali, steso ch'ebbe il suo dominio in Levante, inondava la costa africana sul Mediterraneo, invadeva la Spagna ed il mezzogiorno d'Italia, e, come avesse riprese le file dell'arte languente a Costantinopoli, dovunque passava, innalzava suoi monumenti, moschee e castella tutte ad oro ed a colori. Ai naviganti delle repubbliche d'Occidente, che commerciavano con Tripoli, Alessandria, Damasco, Palermo ed Amalfi, ai crociati sassoni e normanni avvezzi alle orride castella d'arenaria, quando mettevano piede in una città araba dovevano sembrar realizzate le poetiche finzioni delle mille ed una notte, se le avessero lette: nessuno di essi si sottrasse all'influsso di quegli incanti.

I Pisani, ch'ebbero attivo commercio cogli Arabi, sino dal 1063 adottano l'arco acuto nel loro duomo, e coll'alternare di fascie bianche e cerulee nelle mura di marmo, c'insegnano a non concepire linee come linee, ma come separazione di colore.

I Veneziani avvicinarono anch'essi gli Arabi, ma rimasero sempre attaccati a Costantinopoli, e la doppia influenza subita ci si mostra in quella sintesi dell'arte arabo-bizantina ch'è la

basilica di San Marco. In essa furono adottati tutti gli espedienti per farne un gioiello di colore. Porfidi, serpentini, pavonazzetti, cipollini, verdi antichi, marmi greci variamente colorati, mosaici di smalti colorati a fondo d'oro; colorite e dorate in origine le stesse pietre: colori sulle volte verso cui si solleva il capo e sul pavimento su cui si cammina.....

. . . .

Su tanti e tanti altri monumenti e chiese e palazzi e tombe restano indizi dei colori che li abbellirono appena costrutti. E non soltanto sui monumenti maggiori, ma sino al Cinquecento si può dire non vi fosse calle in Venezia ove non fossero tocchi d'oro e colori, o sullo stemma che segnava la proprietà privata, o sulla Madonnina in bassorilievo dinanzi alla quale, con doppio intento, si sospendeva di notte una lampada, o sui dentelli delle finestre gotiche e la corda intagliata che incornicia i dischi di marmo. L'oro rallegrava la vista, ed il colore, che principiava dal rosso pavimento a terre cotte, finiva su pei tetti a decorare i fumaioli.....

Tre secoli di privazioni ci hanno disavezzati dal colore: gli stessi monumenti non sarebbero circondati da quell'ambiente in cui prima apparvero: tutto mutò intorno a loro ed i colori quali diede su essi la natura sono per noi ben più preziosi, e le armonie loro son ben più dolci e care all'artista che non sarebbero altre.... È un fatto d'una triste importanza nella storia dell'arte, il disprezzo del colore. E se forse un po' d'oro o qualche pezzo di marmo su un antico edificio non desta oggi una curiosità archeologica, il vedere che l'uso dei colori come d'altro materiale artistico decade e si corrompe affatto, ci fa pensare come ciò stia nell'ordine materiale delle cose: ma questa volta ad un autunno dell'arte così splendido di colore tien dietro un inverno che non accenna a finire. Trattasi d'un senso dell'uomo, il più nobile dei sensi, quello ch'egli aveva educato per tante e tante generazioni e diversi popoli e climi; quel senso del colore che, per una catena non interrotta dalle catastrofi d'ogni specie, ci riconduce alle remote età, si perde colle nozioni dell'uomo primitivo, e, ad un tratto, ci vien strappato nel Seicento. Pei classi-

cisti il cielo non era azzurro, nè l'erbe verdi, nè purpurei i fiori: idolatri d'una nazione morta già da mill'anni ne raccolsero le ossa biancheggianti e ricomponendole alla meglio distrussero tanti preziosi monumenti d'arte medioevale, per sostituire al loro posto, vari in numero l'uno dall'altro come i paracarri d'una strada, i pallidi simulacri di Roma antica.

Durante la decadenza dei tre ultimi secoli si fece altrettanto, ma almeno si ebbero in certo modo curati gli effetti di chiaroscuro e la prospettiva aerea dei monumenti. Ai nostri giorni si è fatto peggio, perchè senza nulla dare in compenso, più che distrutte, furono profanate le creazioni artistiche delle età scorse.

Palpitava in esse la vita dei secoli, vita che non abbandona i monumenti sinchè sopravvive qualche cosa al suo posto. Questa vita fu spenta: ma come fosse la vendetta d'un Nume, fra le mani dei sacrileghi quei monumenti rimasero freddi e scolorati come statue di sale.

JULES LAFORGUE

Montevideo 1860 — Parigi 1887

« L'IMPRESSIONISMO ».

« *Origine psicologica dell'impressionismo. — Il pregiudizio del disegno* ».

Ammesso che se l'opera pittorica deriva dal cervello e dall'anima, essa lo fa solo per mezzo dell'occhio, e che l'occhio dunque è a base di tutto come l'orecchio in musica, l'impressionista è un pittore modernista che, dotato d'una sensibilità visiva eccezionale, obliando i quadri ammassati lungo i secoli nei Musei, obliando l'educazione ottica della scuola (disegno, prospettiva, colorito) a forza di vivere e di vedere francamente e primitivamente negli spettacoli luminosi all'aria aperta, vale a dire lungi dallo studio rischiarato a 45°, sia la strada, che la campagna e gli interni, è giunto a rifarsi un occhio naturale, a vedere naturalmente ed a dipingere ingenuamente come egli vede.

Mi spiego. Lasciando da parte le due illusioni dell'arte, i due criteri intorno ai quali vaneggiarono gli estetisti; sia il Bello assoluto, sia il Gusto umano assoluto, vi sono tre illusioni invincibili di cui i tecnici della pittura sono sempre vissuti: il disegno, la prospettiva, l'illuminazione di studio. A queste tre seconde nature corrispondono le tre evoluzioni che costituiscono la formula impressionistica: le forme ottenute non con il disegno-contorno ma solamente con le vibrazioni ed i contrasti dei colori: la prospettiva teorica sostituita dalla prospettiva naturale delle vibrazioni e dei contrasti di colori: l'illuminazione di studio (vale a dire il quadro dipinto, sia che rappresenti la via, la campagna, un salone rischiarato, nella luce uguale dello studio e lavorato in qualunque ora), sostituita dalla pittura all'aria aperta, vale a dire il quadro fatto dinanzi al suo proprio og-

getto, per quanto sia impraticabile, e nel tempo più breve ch'è possibile, considerando le rapide variazioni dell'illuminazione delle cose.

Noi vedremo queste tre basi, questi tre processi di lingue morte, sostituiti dall'unica risorsa dei giuochi della luce: la vita.

Il disegno è un vecchio e vivo pregiudizio la cui origine deve essere cercata nelle prime esperienze delle sensazioni umane. Dapprima l'occhio, non conoscendo se non la luce bianca, con le sue ombre non decomposte, e di conseguenza non essendo aiutato nelle sue esperienze dal sussidio dei colori distintivi, si valse delle esperienze tattili. Allora, per mezzo di associazioni abituali di reciproco aiuto, e poi per eredità delle modificazioni acquistate tra la facoltà degli organi tattili e quella dell'organo visivo, il senso della forma passò dalle dita nell'occhio. Le forme fissate non derivano, originariamente, dall'occhio, e l'occhio per mezzo di successioni e raffinamenti ne ha tratto per la comodità della sua esperienza dei contorni netti: da là proviene quell'illusione infantile della traduzione della realtà vivente e senza piano per mezzo del disegno-contorno e della prospettiva disegnata.

Essenzialmente l'occhio non deve conoscere che le vibrazioni luminose, come il nervo acustico non conosce che le vibrazioni sonore. L'occhio dopo aver cominciato ad impossessarsi delle facoltà tattili raffinandole e sistemandole, è vissuto, s'è istruito, ed ha conservato l'illusione per mezzo di tutti i secoli d'opere disegnate: perciò la sua evoluzione come organo delle vibrazioni luminose è così tarda in confronto a quella dell'orecchio, ad esempio, e vi è ancora, nel colore, un'intelligenza rudimentale, tanto che, mentre l'orecchio in generale analizza agevolmente le armonie, come un prisma auditivo, l'occhio vede sinteticamente e grossolanamente solo la luce, ed ha solo un vago potere di decomporla nello spettacolo della natura, non ostante le sue tre fibrille di Young che sono le facce del prisma. Un occhio naturale dunque, (o raffinato, poichè quest'organo prima di procedere deve ridiventar primitivo, liberandosi dalle illusioni tattili), un occhio naturale oblia le illusioni tattili e la

sua comoda lingua-morta: il disegno contorno; ed agisce solo con la sua facoltà di sensibilità prismatica.

Esso giunge a vedere la realtà nell'atmosfera vivente delle forme, decomposte, rifratte, riflesse dagli esseri e dalle cose, in incessanti variazioni: tale è la prima caratteristica dell'occhio impressionista.

«L'OCCHIO ACCADEMICO E L'OCCHIO IMPRESSIONISTA».

In un paesaggio bagnato di luce, in cui gli esseri si modellano come delle masse colorate, mentre l'accademico non vede che la luce bianca, in stato di diffuso splendore, l'impressionista la vede bagnare ogni cosa non con un morto biancore bensì con mille contrasti vibranti, con ricche decomposizioni prismatiche. Ove l'accademico non vede che il disegno esteriore racchiudente il modellato, egli vede le reali linee viventi senza forme geometriche, ma costruite con mille tocchi irregolari, che, da lungi, stabiliscono la vita. Ove l'accademico vede le cose che si stabiliscono sui loro piani rispettivi regolari, secondo un'intelaiatura riducibile ad un puro disegno teorico, egli vede la prospettiva stabilita dai mille « nulla » dei toni e dei tocchi, dalle varietà degli stati d'aria che seguono il loro piano non immobile ma palpitante.

In somma l'occhio impressionista è, nell'evoluzione umana, l'occhio più progredito, quello che sino ad ora ha afferrato e rappresentato le combinazioni più complicate di sfumature.

L'impressionista vede e rappresenta la natura tale qual'essa è: vale a dire unicamente *in vibrazioni colorate*. Nè disegno, nè luce, nè modellato, nè prospettiva, nè chiaroscuro — classificazioni infantili —: *tutto questo si risolve in realtà in vibrazioni colorate e deve essere ottenuto sulla tela solo per mezzo di vibrazioni colorate.*

In questa piccola e ristretta esposizione, da Guslitt, la formula è sensibile soprattutto in Monet ed in Pissarro, ove tutto è ottenuto col mezzo di mille tocchi minuti, che danzano in tutte le direzioni come paglie di colori — in concorrenza vitale per l'impressione d'assieme. Maggior quantità di melodia isolata, il tutto è una sinfonia ch'è la vita vivente e varia, come

« le voci della foresta » delle teorie di Wagner in vitale concorrenza per la gran voce della foresta, come l'Incosciente, legge del mondo, è la gran voce metodica risultante dalla sinfonia delle coscienze di razza e d'individui. Tale è il principio della scuola impressionista del « plein-air ». L'occhio del maestro sarà quello che discernerà e renderà le gradazioni, le decomposizioni più sensibili, e questo sur una semplice tela *piana*.

« MOBILITÀ DEL PAESAGGIO E MOBILITÀ DELLE IMPRESSIONI DEL PITTORE. »

Critici che codificate il bello e guidate l'arte, ecco un pittore che ha piantato il suo cavalletto dinanzi ad un paesaggio abbastanza fermo nelle luci: un effetto di pomeriggio, ad esempio. Supponiamo che, in vece di dipingere il suo paesaggio in molte riprese, egli abbia il buon senso di stabilire la vita dei toni in quindici minuti: vale a dire ch'egli sia impressionista. Egli giunge là con la sua sensibilità ottica individuale. Questa sensibilità, in quell'ora, a seconda degli stati di stanchezza o di raccoglimento ch'egli ha vissuti, è indebolita o vibrante; e non è essa la sensibilità d'un solo organo, bensì le tre sensibilità in concorrenza vitale delle tre fibrille di Young. In quei quindici minuti l'illuminazione del paesaggio, il cielo vivente, i terreni, i verdi, tutto ciò nella rete immateriale della calda atmosfera, con la vita incessantemente ondulatoria dei suoi corpuscoli invisibili che riflettono o rifrangono l'illuminazione del paesaggio, è variato infinitamente, in una parola: ha *vissuto*.

In questi quindici minuti la sensibilità ottica del pittore si è mutata e trasmutata, è stata sconvolta nel suo giudizio della costanza proporzionale e della relatività reciproca dei toni del paesaggio. Imponderabili fusioni di toni, contrasti di percezioni, distrazioni incoscienti, subordinazioni e dominii, variazioni della potenza reagente delle tre fibrille ottiche tra di loro ed all'esterno, opposizioni infinite ed infinitesimali...

In modo che, da ultimo, pur restando solo quindici minuti dinanzi ad un paesaggio, l'opera non sarà mai l'equivalente della realtà fuggitiva, bensì la dimostrazione di una data sensibilità ottica, senza uguali, in un momento che non si ripresen-

terà più identico nello stesso individuo, sotto l'eccitamento d'un paesaggio in una fase della sua vita di luce, che non avrà più il medesimo stato momentaneo.

Notate tre fasi di sensibilità dinanzi ad un paesaggio: l'intensità crescente della sensibilità ottica sotto l'eccitazione dello spettacolo nuovo: il diapason d'intensità, poi il lento decrescere della tensione nervosa.

Aggiungete l'atmosfera infinitamente variante della migliore galleria in cui sarà esposta la tela, la vita minuziosa e quotidiana dei toni di questa tela che si sciupano e si combattono. E da ultimo per gli spettatori, altrettanta sensibilità individuale, ed in ognuno d'essi l'infinito dei momenti unici della sensibilità.

L'oggetto ed il soggetto sono dunque irrimediabilmente mobili, inafferrabili ed inafferranti. Le intuizioni d'identità tra soggetto ed oggetto sono proprietà del genio. Cercar di codificare le intuizioni è una celia di scuola.

DUPLICE ILLUSIONE DEL BELLO ASSOLUTO E DEL GUSTO ASSOLUTO.

L'antica estetica ha farneticato alternamente attorno a queste due illusioni: il Bello assoluto, oggettivo, l'uomo assoluto, soggettivo, il Gusto.

Oggi si ha un sentimento più giusto della vita in noi e fuori di noi.

Ogni uomo è, a seconda del suo momento nel tempo, della sua condizione di razza e sociale, del suo momento d'evoluzione individuale, una data tastiera su cui il mondo esteriore suona in un determinato modo. La mia tastiera è continuamente mutevole e non ve n'è altra eguale. Tutte le tastiere sono legittime.

Nello stesso modo il mondo esteriore è una sinfonia perpetuamente mutevole (la legge di Feschner, la percezione delle differenze degradanti in ragione inversa delle intensità).

Le arti ottiche dipendono dall'occhio e solamente dall'occhio.

Non esistono nel mondo due occhi identici come organizzazione e come facoltà.

Tutti i nostri organi sono in concorrenza vitale: nel pittore

domina l'occhio, nel musicista l'orecchio, nel metafisico altre facoltà, e così via.

L'occhio più degno d'ammirazione è quello che si spinge più lontano nell'evoluzione di questo organo, e di conseguenza la pittura più ammirevole sarà, non quella in cui sono contenute queste chimere accademiche: « la bellezza ellenica », « il colorito veneziano », « il pensiero di Cornelius », bensì quella che rivelerà quest'occhio nelle raffinatezze delle sue sfumature o nella complessità delle sue linee.

Lo stato più favorevole alla libertà di questa evoluzione è la soppressione delle scuole, dei Giury, delle medaglie — queste chincaglierie infantili — del patronato statale, del parassitismo dei critici senz'occhi, ed il dilettantismo nihilista, l'anarchia aperta ad ogni influenza, quale regna ora fra gli artisti francesi: « Lasciate fare, lasciate passare ». Al di sopra dell'umanità, la Legge segue il suo svolgimento riflesso e l'Incosciente spira dove vuole.

AUGUSTE RODIN

Parigi 1840-1923.

L'ARTE PSICOLOGICA.

È che in realtà in arte è bello unicamente ciò che ha un *carattere*. Il carattere è la verità intensa d'uno spettacolo naturale qualunque, bello o brutto: ed anche è ciò che potrebbe esser chiamato una verità doppia: poichè è la verità interiore espressa da quella esteriore; sono l'anima, il sentimento, l'idea che vengono espressi dai tratti di un viso, dai gesti e dalle azioni d'un essere umano, dai toni di un cielo, dalla linea d'un orizzonte.

Ora, per il grande artista, tutto nella natura offre un carattere: poichè l'intransigente franchezza della sua osservazione penetra il senso nascosto di ogni cosa. E quello che è ritenuto brutto nella natura presenta sovente più carattere di ciò che è definito bello, poichè nell'increspatura d'una fisonomia malaticcia, nelle rugosità d'una maschera corrotta, in ogni deformazione, in ogni alterazione della freschezza, la verità interiore si manifesta più facilmente che su tratti regolari e sani.

E siccome è unicamente la potenza del carattere che fa la bellezza nell'arte, avviene sovente che più un essere è brutto in natura, più esso è bello in arte.

Non vi è di brutto nell'arte che ciò che è senza carattere, cioè quello che non offre alcuna verità esteriore o interiore.

È brutto in arte ciò che è falso, ciò che è artificiale, ciò che cerca di essere bello o gentile invece d'essere espressivo, ciò che è scaltro e prezioso, ciò che sorride futilmente, ciò che è affettato senza ragione, ciò che si piega e si riquadra senza causa, tutto ciò che è senz'anima e senza verità, tutto ciò che non è che apparato di bellezza e di grazia, tutto ciò che mente.

Quando un artista, con l'intenzione di abbellire la natura, aggiunge del verde alla primavera, del rosa all'aurora, del porpora a giovani labbra, crea bruttezza perchè mente.

Quando attenua la smorfia del dolore, l'indebolimento della vecchiaia, l'orrore della perversità, quando accomoda la Natura, quando la vela, la traveste, la mitiga per piacere a un pubblico ignorante, esso crea bruttezza perchè ha paura della verità.

Per l'artista degno di questo nome, tutto è bello nella Natura, perchè i suoi occhi, accettando impavidamente ogni verità esteriore, vi leggono senza fatica, come in un libro aperto, ogni verità interiore.

Egli non ha che da guardare un viso umano per leggere intimamente un'anima; nessun tratto lo inganna, l'ipocrisia è per lui trasparente come la sincerità, l'inclinazione d'una fronte, il più piccolo corrugamento di sopracciglia, la fuga di uno sguardo, gli rivelano i segreti d'un cuore.

Egli scruta lo spirito raccolto dell'animale. Abbozzo di sentimenti e di pensieri, intelligenza sorda, rudimenti di tenerezza, egli scorge tutta l'umile vita morale della bestia nei suoi sguardi e nei suoi movimenti.

Esso è anche il confidente della Natura insensibile. Gli alberi, le piante, gli parlano da amici.

Le vecchie quercie nodose gli dicono la loro benevolenza per l'umanità che esse proteggono con i loro rami spiegati.

I fiori s'intrattengono con lui con la curva graziosa del loro gambo, con le sfumature armoniose dei loro petali. Ogni corolla nell'erba è una parola affettuosa che la Natura gli indirizza.

Per lui la vita è un godimento infinito, un'estasi perpetua, un'ebbrezza viva.

Non è che tutto gli appaia buono, perchè la sofferenza che assale così sovente quegli che gli sono cari, e lui stesso, smentirebbe crudelmente questo ottimismo. Ma per lui tutto è bello perchè cammina senza posa nella luce della verità spirituale.

Egli ha a volta il cuore affranto, ma più fortemente del suo dolore egli prova l'aspra gioia di comprendere e d'esprimere.

In tutto ciò che vede egli afferra chiaramente le intenzioni del destino.

Sulle proprie angoscie, sulle proprie ferite, egli fissa lo sguardo entusiasta dell'uomo che ha indovinato le sentenze della sorte.

. . . .

Ingannato da un essere caro, egli vacilla sotto il colpo, poi, fortificandosi, contempla il perfido come un bell'esempio di bassezza, saluta l'ingratitudine come un'esperienza di cui si arricchisce la sua anima. La sua estasi è a volte terribile, ma è ancora felicità perchè è la continuazione della verità.

Quando esso scorge gli esseri che si distruggono a vicenda, ogni giovinezza che sfiorisce, ogni vigore che si piega, ogni genio che si spegne, quando vede a faccia a faccia la volontà che decretò quelle oscure leggi, più che mai esso gioisce di sapere, e, saziato di verità, esso è completamente felice.

Ma veramente tutto è idea, tutto è simbolo. Le forme e le attitudini di un essere umano rivelano necessariamente le emozioni del suo animo.

Il corpo esprime sempre lo spirito di cui è l'involucro. E per chi sa vedere, il nudo offre il significato più ricco.

Nel ritmo maestoso dei contorni un grande scultore, un Fidia, riconosce la serena armonia sparsa su tutta la natura dalla saggezza divina; un semplice torso, calmo, ben equilibrato, raggiante di forza e di grazia, può fargli sognare la infinitamente potente ragione che governa il mondo.

Un bel paesaggio non colpisce solamente per le sensazioni più o meno gradevoli che procura, ma soprattutto per i pensieri che suscita. Le linee e i colori che vi si osservano non commuovono per loro stessi, ma per il senso profondo che si lega a loro.

Nel contorno degli alberi, nel taglio d'un orizzonte, i grandi paesisti, i Ruysdael, i Cuyp, i Corot, i Théodore Rousseau, intravvedono dei pensieri leggeri o gravi, arditi o melanconici, tranquilli o angosciati, che si accordano con la disposizione del loro spirito. È che l'artista potentemente ricco di sentimento non può immaginare nulla che non sia dotato come lui.

In tutta la natura egli suppone una grande coscienza simile alla sua. Non v'è un organismo vivo, non un oggetto inerte, non una nuvola nel cielo, non un germoglio verde nel prato verdeggiante, il quale non confidi il segreto d'un potere immenso nascosto sotto tutte le cose. Guardate i capolavori dell'arte, tutta la loro bellezza viene dal pensiero, dall'intenzione che i loro autori hanno creduto d'indovinare nell'Universo.

ARDENGO SOFFICI

MEDARDO ROSSO E L'IMPRESSIONISMO NELLA SCULTURA. (1)

Medardo Rosso è dunque il fondatore e il capo di quella scuola di scultura che per tanti versi si avvicina alla scuola pittorica di cui ho trattato qua addietro. Sebbene non stia agli artisti il teorizzar sulla propria arte, i critici francesi, inglesi e tedeschi che si sono occupati della sua opera, hanno battuto sulla denominazione d'*impressionista*, affibbiata alla sua scultura, in modo così insistente da indurlo a formulare le sue idee sulla pratica e le pretese del suo mestiere; ed io avrei forse torto di non toccare, almeno alla lesta, questo tasto che a certuni par tanto essenziale.

Non è vero — argomenta in sostanza il Rosso — che la scultura sia condannata a produrre solamente forme di bellezza isolate nello spazio, racchiuse in linee decise, ferme, certe; forme quasi recluse in un profilo d'immobilità, sbarbate dal centro turbinante della vita universale, per restare lì ferme impalate a farsi esaminare da ogni lato, dagli spettatori curiosi di una esposizione o d'una galleria. Come la pittura, anche la scultura ha anzi la possibilità di vibrare in mille spezzature di linee, di animarsi per via di sbattimenti d'ombre e di luci, più o meno violenti, d'impregnarsi misteriosamente di colori caldi o freddi (quantunque la materia ne sia monocroma) ogniqualvolta l'artista sappia calcolare bene il chiaroscuro ch'è a sua disposizione; di riprodurre, in una parola, gli esseri con tutto il loro ambiente proprio, e di farceli rivivere. « Ciò che più « importa — scriveva egli a Edmond Claris, che faceva un'inchiesta sull'impressionismo nella scultura — « è che guardando

(1) Da « Scoperte e Massacri ». Vallecchi, 1919; per gentile concessione dell'Autore.

« quello che l'artista ha tradotto di un soggetto, si possa rista-
« bilire ciò che manca. Nella natura non vi sono limiti, così non
« possono essercene in un'opera. In questo modo si otterrebbe
« l'atmosfera che circonda la figura, il colore che l'anima, la
« prospettiva che la pone al suo posto.

« Quando io faccio un ritratto non posso limitarlo alle linee
« della testa, perchè quella testa appartiene ad un corpo, si tro-
« va in un ambiente che esercita un'influenza su di lei, fa parte
« di un tutto che non posso sopprimere. L'impressione che tu
« produci in me non è la stessa che se ti scorgessi solo in un
« giardino, o ti vedessi in mezzo ad un gruppo di altri uomini
« in un salotto o per la strada. Questo solo importa. »

Secondo lui il movimento di una figura non deve arrestarsi alle linee di contorno, come il suono alle pareti di una campana di cristallo, ma per un'impulsione prodotta dall'intensità dei giuochi dei valori, dei sobbalzi e delle linee dell'opera, propagarsi nello spazio, spandersi all'infinito, a guisa di un'onda elettrica che sprigionandosi da una macchina ben costrutta, vola a reintegrarsi con la forza eterna dei mondi. Partendo dal principio che nulla è materiale nello spazio, Medardo Rosso intende che la sua scultura non sia se non un nucleo di vibrazioni, più o meno rapide, di ciò che erroneamente vien detto materia, la quale, invece, l'artista deve ingegnarsi di far dimenticare al riguardante, per non fargli percepire altro che l'impressione drammatica che emana dalla cera, dal bronzo e dal marmo, plasmati e vivificati dalla furia creatrice del genio.

Sono, come ognuno vede, teorie che all'infuori della forma verbale, odiernissima, non hanno quasi nulla di nuovo, e potrebbero essere applicate all'opera di tutta quella famiglia di artisti che dagli egiziani, gli etruschi e i gotici in poi, giù, giù, passando per Donatello e Michelangiolo e fino a Rude e Carpeaux, si sono preoccupati più di esprimere con prepotente foga e terribilità le commozioni del loro spirito infiammato, che non di disciplinare quelle commozioni, affine d'incarnarle in un modello di venustà saggia, impassibile e fredda. Si tratta insomma, anche questa volta, di una reazione al classicismo drappeggiato, impersonale della scultura greca postfidiaca e romana; di un'op-

posizione a quel famoso olimpismo che a parer di qualcuno somiglia parecchio, in fondo, a un bravo sensualismo un po' borghese, satollo e dissetato, che tranquillamente si sdraia, nel pomeriggio, al sole dell'Ellade, soffocando l'anima.

La real novità dunque della nuova scultura consiste piuttosto in riforme del tutto pratiche, introdotte nella esecuzione dell'opera d'arte, e giustificate dalla teoria per via delle quali le figure invece di esser campate nell'aria e di presentar più profili a chi giri torno torno, vengono tagliate nella massa compatta, un po' a modo di altorilievi, cui serva di sfondo prospettico la parete della stessa materia, alla quale si addossano, e che viene volontariamente foggiata a questo scopo. A volte l'autore, anzichè lasciare i suoi personaggi isolati in un ambiente che non è quello in cui gli sono apparsi al momento della concezione artistica, sopperisce al fondo con una tavola di gesso o di bronzo, la quale assorbendo o respingendo i raggi luminosi, crea un artificio di riverberi e di ombreggiature che servono ottimamente a generare un'atmosfera d'intimità e di vita che un fondo accidentale non concederebbe mai.

Nondimeno anche queste son ragioni di bellezza affatto secondarie, ed anche un po' speciose, da lasciarsi alla discrezione dell'artista, e se la scultura che anch'io chiamerò ormai impressionistica, non avesse altri meriti che questi puramente meccanici, non metterebbe conto davvero di occuparsene. Fortunatamente però l'arte del nostro ha ben altri pregi. Farò del mio meglio per metterli in luce onde mostrarne la grandezza.

Uno dei più terribili problemi che si presentino ad un artista che non si appaga di rifischiettare i sette o otto motivetti storici, fantastici, letterari o aneddotici, cari a ogni devoto arcade a corto d'altri moccoli, è quello di uno stile moderno. Trattare il costume, le movenze, le figure di tutti i giorni, con sobrietà sintetica e solennità espressiva, e pertanto senza cascare nel cincischiato, nel superficiale, nel fotografico o nel triviale, è impresa di cui solo chi l'ha tentata può valutare la difficoltà. Sia egli pittore o scultore, si sarà accorto alla prima che tutto il suo amore per le cose che vede e vuol ritrattare non basta a fargliene cogliere i tratti caratteristici, essenziali, eterni, che

soli, una volta tracciati, conferiscono all'opera d'arte quella imponente nobiltà e fermezza che costituiscon lo stile. Egli sentirà sempre che fra il concetto intimo della sua mente e le apparenze esteriori c'è una discrepanza, un'alterco disperato, come se l'uno volesse sopraffar l'altro, alternativamente, senza riuscirvi. Ora è un fantasma interno che cerca di storcere, di sfrondare, di violentare le forme naturali per adattarle alla sua semplicità sintetica, ora è la natura che si ribella quasi castamente alla tirannia di una volontà creativa che tenta di complicarne, arricchirne e falsificarne gli aspetti. Nè avviene, se non dopo sforzi dolorosi e continui, che questa discordia possa esser composta, e il problema risolto.

Ora, Medardo Rosso possiede un grande stile moderno. Basta guardare una delle sue *Impressioni d'omnibus*, per accorgersi subito della sua discrezione nel rendere gli aspetti di un abito e di una fisionomia contemporanea. La signora seduta a destra, col suo volto mesto di cittadina angariata da cento sollecitudini taciute e nascoste; il personaggio addormentato nel cantuccio a sinistra, con la testa appoggiata alla spalliera del divano, sprofondato nella dimenticanza momentanea di chi sa quali miserabili sopraccapi; l'*Ortolana* piantata bravamente sul sedile, un po' assopita anche lei, nella contentezza di riposarsi un minuto, cullata dal dondolio e dal fragor rotolante dell'antica vettura, son tutte figure di una tal potenza rappresentativa che basterebber da sole a suggerire a chi la conosce la bigia malinconia d'un ambiente popolare e borghese, e l'atmosfera estetica e sentimentale di un dato momento storico; senza tuttavia trasgredire alle leggi d'unità e di stile che rendon l'opera veramente grande, improntandola dei caratteri costanti della vita di ogni epoca. Come nelle pitture di Edgar Degas (un ammiratore appassionato di Rosso), si ritrova anche qui una sobrietà e risentitezza d'interpretazione quale solo i più grandi fra i moderni e gli antichi hanno saputo raggiungere. Dallo sfarfallio dei tocchi si sprigiona come un palpito di vita che, penetrando per gli occhi nello spirito, vi si ricostituisce in organismo spirante, con quella sodezza e pienezza drammatica che fanno gli spettacoli e i corpi sorpresi nel loro centro naturale.

In altre opere invece, come nella *Rieuse* o nel *Bambino malato*, Rosso non aspetta neanche che lo spettatore si metta a collaborare con lui perchè l'individuo plasmato acquisti, nella comunione simpatica di un'anima e di un'opera, il suo vero significato e potere suggestivo; ma soggiogando dispoticamente la materia, l'obbliga a rendere immediata e totalmente, l'impressione e il sentimento maturati nell'anima dell'artista mentre osservava con entusiasmo il vero. E allora la materia soggiace con tanta arrendevolezza, s'accorda così appieno all'intenzion dell'arte, che l'opera compiuta, trascendendo l'impressione passeggera e momentanea, piglia posto tra le creature suscitate dall'immortal genio dell'uomo, riallaccia il più lontano passato al presente e preannunzia il futuro. La *Rieuse* e il *Bambino malato* non rappresentan forse nella loro prettezza nativa gli aspetti eterni della mestizia e della gioia che, d'epoca in epoca, hanno commosso lo spirito degli eccellenti artisti d'Egitto, di Grecia, d'Italia e di Francia? Questi due capolavori agiscon davvero sull'anima « come fanno le cose » e, creandoli, Medardo Rosso ha reso il più sublime omaggio alle sue teorie — oltrepassandole — . . . .

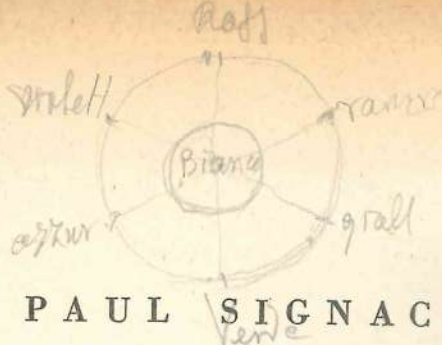
E per percuotere così vivamente lo spirito, nessuna tecnica potrebbe essere davvero più efficace di questa impressionistica del nostro: trattate con un pastello delicato, a piccoli tocchi, a colpi rapidissimi di pollice, inviluppate come in una carezza, o infrante nervosamente dalla stecca concitata, la cera e la creta si prestano stupendamente al delirio istantaneo della mente; e la luce coopera alla perfezione dell'effetto, venendo ad accoccarsi agli sbalzi della modellatura, strisciando sui piani, accendendo le prominenze. È come se la natura stessa facesse uno sforzo spontaneo per comunicare agli uomini il significato riposto delle cose.

Ma anche all'infuori di questa possibilità di fare, com'egli dice, dimenticar la materia per non dare che l'impressione ricevuta dal mondo vivente, Medardo Rosso ha altre facoltà artistiche parecchie. V'è, per esempio, un genere di lavori, nel quale egli eccelle con la vera libertà e liberalità del genio: intendo parlare dei suoi ritratti di bambini. Bambini al sole, bambini

malati, bambini ebrei, monelli, bambini addormentati in collo alla mamma, bambini che poppano, — si direbbe che un gran cuore di babbo renda l'ottimo artista sollecito di tutti i bambini che incontra sul cammino della sua vita laboriosa. E con che grazia a un tempo e robustezza non ne ritrae egli le fattezze? Nessun scultore, credo, dopo l'impareggiabile Donatello nostro fiorentino, ha capito ed espresso così cordialmente i lineamenti e lo spirito di quell'età acerba. Houdon e Carpeaux tra i francesi, hanno ritratto dei fanciulli, ma nè l'uno, nè l'altro hanno saputo farlo con quella penetrazione che solo un vero amore può dare. Le testine e i busti del nostro son come dei piccoli monumenti eretti in onore della divina « primavera della vita »; tu vi senti in germe quell'energia popolaresca, ch'erompendo più tardi, farà di questi birichini, di questi marmocchi dal cranio rapato e tondo, dalla carne soda e rubiconda come una mela, dei bravi operai, dei tremendi accoltellatori, degli avventurieri o dei genii. Sotto la fronte convessa lustrano gli occhi penetranti o scontrosi, le gote paffute stillan salute, le labbra carnose e morbide come ciliegie mature s'arricciano ostinatamente verso il nasino ritondo per fare il broncio a chi, per un'ora, li priva del sole, del moto e dei giuochi. Guardate nell'*Età dell'oro* la bocca ribelle e sdegnosa che non vuol essere baciata dalla mamma, e vi troverete quell'istintivo prematuro, misterioso ribrezzo della passione e dell'amore che il popolo — il vero popolo, quello genuino e sano della campagna — ha comune ancora con le bestie, le quali fuggon l'amore fintanto che questo non le vinca e le sottometta. Poter esprimer sensi così profondi di vita in un momento di esaltazione, è propria facoltà magica del genio.

Allorchè vidi per la prima volta a Parigi un'esposizione assai completa delle opere di Medardo Rosso, quelle che più mi colpirono — insieme alla *Rieuse,* e una figura di *Pierreuse,* e a diverse copie di busti greci e romani che il nostro eseguisce con maestria inaudita — furono appunto queste immagini di bambini, e dalla loro allegria e dalla loro ingenua vitalità nacque nel mio spirito come una luce di mattina primaverile che non s'è ancora spenta. Era come un pezzo d'Italia portato via di

peso e mandato in giro per il mondo a rinfrescar l'anime degli stanchi e dei corrotti, un riso giovanile del nostro popolo ancora bello ed intatto in cui son fondate tutte le nostre speranze. E dico del nostro popolo, perchè (e questa è un'altra lode) nessuna faccia fu mai più italiana e italianamente ritratta di queste dei bimbi rossiani . . . .

L'*Ecce puer* è, fra le diciotto qui esposte, l'opera più recente di Medardo Rosso. In realtà è un ritratto di fanciullo inglese; ma per il suo carattere di grandezza trascende infinitamente le condizioni imposte al ritratto per divenire come una raffigurazione simbolica dell'umano, indipendentemente dagli accidenti di razza, di sesso e di età. E non, intendiamoci, perchè il nostro scultore, abbia voluto far altro all'infuori di tradurre nella materia vivificabile l'immagine del suo originale quale gli si presentava in date casualità d'ambiente e di luce, sibbene perchè la sua forza creativa, penetrando appieno la realtà transitoria, ne ha colta l'essenza spirituale eterna e l'ha individuata in una forma invariabile. Così che, come in un bel fiore si riassumono tutti i succhi e le linfe di una pianta, in questo, che non mi perito di chiamare un capolavoro, si riassumono e fioriscono tutte le ricerche e le scoperte dell'arte del Rosso. Spazio e luce, espressione e verità concorrono ad animare il bronzo, il quale, cessando, perciò appunto, di parer materia, si fa tutto vita e respira e spande tutt'intorno, come onda elettrica, il sentimento dell'anima. Onde la faccia del fanciullo, lunge ormai dal riflettere un lampo espressivo che passa, emana e propaga come un fiume silenzioso, continuo di vita, simile in questo a qualche antichissima divinità sepolta, sul cui viso immortale cola un'eternità di tenebre e di silenzio.

PAUL SIGNAC

IL NEO-IMPRESSIONISMO.

I neo-impressionisti come gli impressionisti hanno sulla loro tavolozza solo dei colori puri. Essi però ripudiano assolutamente la mescolanza dei colori sulla tavolozza, salvo, ben inteso, la miscela dei colori contigui sul cerchio cromatico. Questi, digradanti tra di loro e rischiarati con bianco, cercheranno di ristabilire la varietà delle tinte dello spettro solare e tutti i loro toni. Un rancio mescolantesi con un giallo ed un rosso, un violetto che sfuma verso il rosso ed il turchino, un verde che passa dal turchino al giallo, sono, con il bianco, i soli elementi di cui essi dispongono. Ma con la miscela ottica (1) di questi colori puri, e col variare delle loro proporzioni essi ottengono una quantità infinita di tinte, dalle più vivide alle più grigiastre.

Non solo essi bandiscono dalle loro tavolozze ogni miscela di tinte combinate, ma essi evitano anche di intorbidar la purezza dei loro colori con incontri d'elementi contrari sul loro quadro.

Ogni tocco, preso puro dalla tavolozza, resta puro sulla tela.

Così, come se essi usassero colori preparati con polveri più brillanti e materie più ricche, essi possono osare di superare in luminosità ed in colore gli impressionisti, che offuscano [sulla tela] e smorzano i colori puri della tavolozza semplificata.

* * *

Non basta che la tecnica della *divisione* assicuri, con la fusione ottica d'elementi puri, un maximum di luminosità e di

(1) Vale a dire la fusione dei colori che, posti puri sulla tela, si mescolano visti ad un giusto punto di lontananza.

colorazione: con la dosatura e l'equilibrio di questi elementi, secondo le regole del contrasto, essa garantisce l'armonia integrale dell'opera.

Queste regole, che gli impressionisti osservano solo casualmente ed istintivamente, sono sempre applicate con rigore dai neo-impressionisti. Metodo preciso e scientifico il quale non cristallizza la loro sensazione ma la guida e la protegge.

* * *

Il neo-impressionismo, che caratterizza questa ricerca dell'integrale purità e della perfetta armonia, è l'espansione logica dell'impressionismo. Gli adepti della nuova tecnica hanno riunito e svolto le ricerche dei loro precursori. La divisione, come essi l'intendono, non si compone dunque di questi elementi dell'impressionismo, amalgamati e sistemati: lo splendore (Claude Monet), il contrasto (che è quasi sempre osservato in Renoir), la tecnica a piccoli tocchi (Cézanne e Camille Pissarro)? L'esempio di Camillo Pissarro che, nel 1886, adotta il processo dei neo-impressionisti ed illustra con il suo nome la scuola che sta sorgendo, non segna il legame che li unisce alla generazione precedente? Pur senza che si possano notare bruschi cambiamenti nelle sue opere, a poco a poco le miscele grigie scomparirono, le reazioni furono registrate ed il maestro impressionista, per semplice evoluzione, divenne neo-impressionista.

* * *

Il divisionismo non esige assolutamente un tocco in forma di punto. Può usar questo tocco per le piccole tele, ma lo ripudia nei quadri più grandi. Sotto pena di decolorazione il « tocco divisionista » deve esser proporzionato alle dimensioni dell'opera. Il *tocco diviso* mutevole, vivido, « luce », non è dunque il *punto* uniforme, morto, « materia ».

* * *

Non dobbiamo credere che il pittore che « divide » si dedichi allo sciocco lavoro di tempestare la tela, dall'alto al basso, e da destra a sinistra, con piccoli tocchi multicolori.

Partendo dal contrasto di due tinte, non preoccupandosi della superficie da coprire, egli opporrà, digraderà e proporzionerà i suoi diversi elementi, da ogni parte della linea-limite, sino a che egli incontrerà un altro contrasto, motivo d'una nuova sfumatura. E di contrasto in contrasto, la tela si coprirà.

Il pittore si sarà servito della sua scala di colori nello stesso modo d'un compositore che maneggia i diversi strumenti per orchestrare una sinfonia: egli avrà modificato a suo piacere il ritmo e le misure, attenuato o intensificato un elemento, modulato all'infinito un dato tono.

Nella gioia di dirigere i giuochi e i contrasti dei sette colori del prisma egli si sentirà simile ad un musicista che moltiplica le sette note della gamma per produrre la melodia. Come invece il lavoro del puntinista è triste! E non è naturale che i numerosi pittori i quali sul momento, o per moda o per convinzione seguirono questo processo, abbiano rinunciato a questo scialbo lavoro, non ostante il primitivo entusiasmo?

GAETANO PREVIATI

Ferrara 1852 — Lavagna 1920

LA TRASFIGURAZIONE DEL VERO NELLA LUCE DEI DIVISIONISTI.

La tecnica del divisionismo, sussidio per raggiungere una maggiore vibrazione nei colori e quindi effetti di luminosità più efficaci ed inaccessibili per ogni altra tecnica oggi nota, non ostacola in nessun modo questa piena libertà del pittore moderno di scegliere liberamente il proprio soggetto. Se la tendenza più spiccata della pittura verso il paesaggio non risponde alle sue preferenze e trova nella figura soggetti più adatti alle sue attitudini, non è certamente dalla tecnica che gli verrà l'impedimento a soddisfarsi.

Però, come abbiamo compiutamente spiegato fin da principio riguardo le varie proprietà dei meccanismi tecnici, il primo criterio necessario nell'artista essendo la utilizzazione di questa proprietà, col divisionismo il pittore potrà trattare anche la figura purchè rimanga ad osservarla da quel nuovo punto di maggiore distanza che lascia in secondaria importanza i piccoli dettagli perchè possa emergere l'effetto complessivo luminoso.

L'introduzione dei tratti visibili di colori in contrasto entro le piccole modellature d'ogni parte del volto visto da vicino, o comunque reso in modo che l'osservatore debba scorgere sul dipinto anche quelle minuzie che si vedono standogli vicino, non sarebbe che una dimostrazione della mancanza di quel criterio di utilizzazione della tecnica del divisionismo di cui si è appena detto.

In altri termini il pittore moderno, spostando il proprio punto di veduta da quello preferito dal pittore antico, sposta necessariamente gli elementi significativi del proprio soggetto.

Ciò che nel dipinto antico risultava sopratutto per il con-

corso di un numero infinito di particolari, dal nuovo punto di veduta non potendo avere logica emergenza, bisogna che sia abbandonato risolutamente, per tenere calcolo di quegli elementi che con una sintesi intelligente, una cernita degli effetti luminosi, una scelta infine differente fra i caratteri dello stesso vero, quale è appunto l'effetto complessivo di un dato oggetto, possono rendere meglio utilizzabile la tecnica con la quale il pittore imprende a tradurre il proprio vero. Il pittore moderno così amplifica l'esigenza per la significazione della propria opera, imponendosi evidentemente che all'interesse della forma posta in secondaria importanza faccia compenso la forza del caratteristico e dell'espressivo.

Come l'artista possa raggiungere tale intento è così arduo problema che l'artista stesso non saprà mai risolvere finchè il suo spirito ondeggi fra ciò che è il mezzo per conseguire l'arte, vale a dire l'imitazione del vero, e l'arte che, pur avendo la verosimiglianza come assoluto fondamento, non ha per fine però la copia perfetta del vero.

Comunemente per il pittore l'attrattiva, il fascino di tutto ciò che di vivo gli si presenta allo sguardo è tale che il primo suo impulso è di dar mano alla tavolozza e copiarlo colla massima fedeltà possibile, nulla trascurando che gli possa lasciare il dubbio di non esser stato sincero sino allo scrupolo. Ma se il vero che si presenta, reso colla fedeltà minuziosa priva d'ogni scelta che è propria d'un istrumento meccanico, è appunto quel vero cui si nega valore d'arte, il suo opposto consisterà nell'esser un vero scelto per singolare accentuazione di carattere e reso inacessibile a qualsiasi istrumento meccanico alla portata di tutti.

È questo il vero ricercato dell'arte, quello che deve perseguire l'artista con ogni sua possa e nel quale compito tanto più si eleva che pur conservando all'opera sua il carattere della maggior verosimiglianza saprà riuscirvi senza cadere nel difetto di fissare quel minuzioso inespressivo ed eccessivamente individualizzante che è il valore negativo portato dagli strumenti e dagli inetti all'arte nella copia del vero. *Il compito dell'artista non è dunque quello di copiare letteralmente tutto ciò che vede, ma è*

una funzione intellettiva sulle forme ed i colori del vero per sceglierne le cause efficienti del carattere e dell'espressione.

L'artista osserva continuamente lo spettacolo della natura che lo circonda. Belle montagne, praterie deliziose, laghi, fiumi, piccoli corsi d'acqua, che ad ogni passo che muove cambiano linea, proporzione, carattere, effetto luminoso. Anche immobilizzandosi per giornate intere dinanzi al più vasto panorama, come nella più ristretta vallata o nel più piccolo giardino, ogni ora per il moto del sole, per il corso delle nubi, per il variare della temperatura, se non cangiano le linee che precisano le forme, tutto però si mostra in così vario effetto che egli non saprà più analizzare le sue impressioni, incerto se fu l'aurora, il mezzogiorno od il tramonto che più lo colpirono.

Però attraverso i ricordi delle proprie osservazioni del vero si fa nella sua mente all'insaputa come un lavoro di ordinamento e di selezione. Molte delle cose vedute scompaiono dalla memoria, ma molte forme non si cancellano. Certe linee di montagna, certe masse d'alberi, delle cascate d'acqua, dei ponti, sino piccole piante ed erbe rivivono nella sua memoria così nitide come fossero ancora presenti al suo sguardo.

Anche scene grandiose lasciarono orme profonde nella sua fibra sensibile. Bufere di vento, nevicate, aurore, tramonti, armonie tenui di luci pallide, iridescenze, incendi di porpora e d'oro... Oh! perchè egli non seppe, non potè, non volle allora fissare sulla tela quelle visioni! E il proposito di rivedere quei luoghi che gli procurarono tante e così profonde impressioni avvalorerà apparentemente anche l'impegno di ricercare fra nuovi e più decantati paesi altre fonti d'impressioni e di ricordi. Ma portatosi sugli stessi luoghi, rintracciati i punti dai quali ricevette le più forti sensazioni, la realtà non gli sembrerà più conforme ai ricordi. Le accidentalità nuove di fabbriche, fanali, rimboschimenti, spianate, la diversa stagione, il tempo, l'ora, la mutata condizione d'animo, l'ansia stessa delle ricerche lo condurranno sempre più lontano dalla visione mentale, spingendolo a disperare di riuscire mai più a rivedere gli stessi effetti e risentire le stesse emozioni.

Tuttavia, se l'artista ha sufficenza di studi dal vero, riunendo quanto più può gli elementi dal vero analoghi al proprio quadro, resistendo in ogni modo allo sforzo che è sempre necessario per giungere alla rievocazione mentale, l'immagine prediletta ritornerà viva pure sotto il pennello ed avverrà il fenomeno dell'arte colla creazione di una nuova opera d'arte. Mentre se l'artista, troppo sfiduciato di sè ed incapace di un ricorso alla memoria, finirà col ridursi sistematicamente a vagare in cerca di *bei punti di vista* installandovisi quietamente per lavorare quante più ore può della giornata, sia pur grande l'abilità del copiare, l'arte gli volterà le spalle, e non vi sarà che qualche paesaggio in più.

Pei soggetti di figura la genesi dell'opera è uguale. L'arte non viene che a costo di rivivere mentalmente una immagine sentita come se fosse davanti agli occhi dell'artista.

I modelli non aiutano mai la rievocazione di un impressione istantanea profonda.

Tale sorriso che animava un volto, come cosa di paradiso, rifatto dal modello per intrattenerlo a lungo si cambierà in una smorfia insulsa. Tale movenza che vi apparì come la grazia istessa, ridotta in posa, si trasformerà in sforzo penoso. Il modello non potrà mai a meno di venire a voi che nelle condizioni della sua vita interiore e se potrà interessarvi per sè in qualche movenza improvvisa cogliete l'occasione al volo fissandolo sulla tela più rapidamente che vi sarà possibile: non avrete certamente il dipinto voluto, ma è più probabile che vi siate avvicinati all'arte.

Il ritratto, la natura morta, i fiori ed in genere tutte le cose riproducibili colla pittura, alle quali si attribuisce per pregio principale una rassomiglianza individuale, saranno evidentemente più interessanti se l'artista avrà potuto averle sott'occhio per fissarne i caratteri minimi, ma per tutto quanto appartiene all'immaginazione ed alla rievocazione di cose che l'immobilizzare è come privare di vita, che l'individualizzare quando non sono più presenti nella vita è quanto procedere ad un falso sicuro, allora l'arte non è raggiungibile se non a

patto che l'artista abbia in sè e trovi nella propria energia la potenza di dar vita all'immagine della propria fantasia.

L'artista deve dunque anzitutto rinunziare alla speranza di ritrovare nel mondo esteriore il quadro già compiuto e che resista tanto che egli abbia la comodità di copiarlo. Osservando con un più attento esame la produzione del proprio tempo finirà col convincersi che quelle opere che gli sembrano le migliori non escono dalle fisse circostanze dell'ambiente nel quale questi autori lavorano, ma da un'individuale potenza di imprimere carattere di vita reale ai loro soggetti, colti su impressioni momentanee, ma che essi seppero fissare come se per loro si fossero immobilizzati per lasciarsi copiare.

Perciò, come ben dice Hegel, l'artista non solo deve aver visto molto mondo ed intendersi delle sue esterne ed interne ed intime appariscenze; ma fa d'uopo che il suo cuore sia stato preso e commosso, fa d'uopo che abbia esperimentata e vissuta la vita prima d'essere al caso di dare concrete, appariscenti forme al profondo vero della medesima.

Queste condizioni furono per tutte le epoche dell'arte, men dure nei periodi di verismo opprimente, più difficile quando l'idealità aleggia sui sogni dell'artista e gli fa credere di non aver compiuta opera vana tentando di salire sempre più in alto.

GIOVANNI SEGANTINI

Arco 1858 — Maloja 1899

IL NATURALISMO POETICO

L'opera d'arte non può esprimersi che in una forma viva; manifestando o il sentimento personale di chi la creò, o il senso vivo della natura.

..... Se si volesse entrare a discorrere seriamente d'arte, per farci ben capire ed evitare equivoci sarebbe necessario far precedere un breve trattato di psicologia (nientemeno!). Che altro è l'arte, l'arte bella, vera, elevata, se non l'immagine fotografica, il misuratore che segna il grado di perfezione dell'anima umana?

. . . .

Tenterò ora di definire i miei criteri sull'ideale dell'arte: poichè arte senza ideale corrisponderebbe a natura senza vita.

L'arte deve rivelare sensazioni nuove allo spirito dell'iniziato; l'arte che lascia indifferente l'osservatore non ha ragione d'essere. La suggestività d'un'opera d'arte è in ragione della forza con cui fu sentita dall'artista nel concepirla e questa è in ragione della finezza, della purezza, dirò così, dei suoi sensi. Mercè sua, le più lievi e fuggevoli impressioni vengono rese più intense e fissate nel cervello, commovendo e fecondando lo spirito superiore che le sintetizza: ed ha luogo allora l'elaborazione che traduce in forma viva l'ideale artistico. Per conservare questo miraggio ideale durante l'esecuzione dell'opera, l'artista deve fare appello a tutte le sue forze affinchè persista attiva l'energia iniziale; è tuttavia una vibrazione dei suoi nervi intenta ad alimentare il fuoco, a tener vivo il miraggio coll'evoluzione continua, perchè l'idea non si dissolva o divaghi, l'idea che deve prender corpo sulla tela, creando l'opera che sarà spiritualmente personale e materialmente vera. Non di quella verità esterio-

re, superficiale o convenzionale che è l'impronta dell'arte così detta moderna, ma di quella che oltrepassando le barriere della superficialità delle linee e dei toni, sa dare vita alla forma e luce al colore.

Dunque il vero è là! Entra nell'anima e fa parte dell'idea. Il pennello scorre sulla tela e obbedisce: mostra il tremito delle dita in cui si raccolgono tutte le vibrazioni nervose; nascono gli oggetti, gli animali, le persone ed in tutti i più piccoli particolari prendono forma, vita, luce. Il fuoco dell'arte è nell'artista, mantenendogli in una tensione di spirito quella emozione, ch'egli comunica alla sua opera. Per questa emozione, il lavorio meccanico, faticoso, dell'artista scompare, e producesi l'opera d'arte completa, fusa di un sol pezzo, viva, sensibile; è incarnazione dello spirito nella materia, è creazione.

Quest'opera, per chi la guarda una prima volta, può dare un'impressione repulsiva, stante l'abitudine ereditata di osservare l'opera di pittura e giudicarne il valore dal punto di vista magistrale dell'abilità del disegno, del tocco, della pennellata. Ma vinto il disgusto della prima impressione, lasciate per poco da parte le vecchie teorie ed i metodi soliti, se l'osservatore si sofferma per voler capire, gli accadrà certamente una cosa curiosa e singolare eppure spiegabilissima. L'opera che da principio lo disgustava perchè oscura ed immediatamente non concepibile, a poco a poco si chiarisce; la scena s'illumina, i piani si allontanano, le pianure si muovono, sono vive; la passione febbrile che provò l'artista, irradia dalla sua opera, e comunica all'osservatore l'eguale emozione: tutto adesso si fa vivo di vita vera, sentita, palpitante.

Un'opera d'arte dovrebbe essere l'incarnazione dell'jo con la natura, non l'incarnazione del pensiero d'un terzo con l'jo in una natura di convezione.

. . . .

IL SENSO DEL COLORE.

Fu nel tempo che frequentavo quest'Accademia, che produssi il mio primo dipinto ad olio: «Il coro della Chiesa di S. Antonio». Non avevo certamente inteso di fare un'opera

d'arte, ma semplicemente di provarmi a dipingere. Da una finestra aperta entrava un torrente di luce, che illuminava gli stalli intagliati in legno del coro: dipinsi questa parte, e la resi con efficace ricerca della luce. Qui subito compresi che, col mescolare i colori sulla tavolozza, non si otteneva nè luce, nè aria; trovai il modo di disporli schietti e puri avvicinandoli sulla tela gli uni agli altri, nella stessa dose che avrei adoperata mescolandoli sulla tavolozza, lasciando che la retina dell'occhio li fonda guardando il dipinto a sua natural distanza. Ottenni così una semovenza delle materie coloranti, creando in tal modo maggior luce, maggior aria e maggior verità. Questo fatto è provato oggidì anche dalla scienza, e molti pittori di tutti i tempi e di tutti i paesi intuirono questa verità: in me si sviluppò naturalmente, nello studio sincero ed amorosamente scrupoloso della natura, dimodochè ha preso una forma personale, individuale, naturalmente spontanea nell'esprimere il colore. Questo per la parte tecnica.

Ora parlerò dei sentimenti che hanno dominato il mio spirito durante la carriera artistica. Con questi miei primi mezzi tecnici, di colore, di forma, e di disegno che da solo acquistai, mi portai verso le Prealpi (Brianza) e vi dimorai per circa quattro anni. La Natura era divenuta per me, come un istrumento che suonava accompagnando ciò che cantava il mio cuore. Ed esso cantava le armonie calme dei tramonti, ed il senso intimo delle cose, nutrendo così il mio spirito d'una melanconia grande, che producevami nell'anima una dolcezza infinita.

Tendevo sempre ad innalzarmi: dai colli passai ai monti fra i contadini, i pastori, i montanari, le capanne ed i paesi, studiando gli abitanti, le bestie, gli ambienti, la terra, fino a che, internatomi nelle Alpi dei Grigioni, mi fermai a Savognino e vi stetti 8 anni. Passavo però qualche stagione su negli alti pascoli a 2500 m. e qualche inverno nei casolari di quelle Alpi. Fu in quei paesi che fissai più arditamente il sole, che amai i suoi raggi e li volli conquistare; fu qui che più studiai la Natura nelle forme sue più vive e nel colore suo più luminoso, e fu qui che scrissi le mie prime lettere sull'arte.

. . . .

La tela che adopero è preparata a gesso e ad olio; la tiro sul telaio, passandoci poi sopra con un largo pennello, una tinta di terra rossa piuttosto liquida, perchè il bianco della tela non lo posso soffrire sotto gli occhi. Finita questa operazione passo a fissare sulla tela le linee fondamentali dell'idea che intendo fissare, che io coltivo da tempo, precisandola sempre fino al più piccolo dettaglio; se il quadro che intendo fare mi fu suggerito dalla Natura, mi faccio un disegno prima, che corrisponde a quell'impressione di sentimento che mi colpì in quel dato momento, e sulla preparata tela traccio queste linee; se l'idea è nata in me, cerco nella Natura queste linee corrispondenti all'idea.

Stabilite sulla tela le linee esprimenti la mia volontà ideale, procedo alla colorazione, dirò così, sommaria, come preparazione però, più vicina alla verità che m'è possibile; e ciò faccio con sottili pennelli, piuttosto lunghi, e incomincio a tempestare la mia tela di pennellate sottili, secche e grasse, lasciandovi sempre fra una pennellata e l'altra uno spazio d'intestizio, che riempisco coi colori complementari, possibilmente quando il colore fondamentale è ancora fresco, acciocchè il dipinto resti più fuso.

Il mescolare i colori sulla tavolozza, è una strada che conduce verso il nero; più puri saranno i colori che getteremo sulla tela, meglio condurranno il nostro dipinto verso la luce, l'aria e la verità. Questo fatto è ora ammesso da tutti i pittori intelligenti, ma ben pochi di essi (quasi nessuno) sanno rendersi conto di tutta l'estensione di diversità che esiste fra il mescolare i colori sulla tavolozza ed il metterli puri sulla tela....

Se l'arte moderna avrà un carattere, sarà quello della ricerca della luce nel colore.

IL SIMBOLISMO.

(*Lettera a Tumiati*)

Vi ho spedito la fotografia del mio ultimo quadro; essa però non rende che le linee, il chiaroscuro non rende, nè il colore che illumina l'idea.

TAV. XI,

G. SEGANTINI: L'amore alla fonte della vita,

Vi spiegherò quindi qualcosa sul colore per aiutarvi a vederla.

Il quadro è espresso coi colori indefinibili del tramonto avanzato. La neve che copre il terreno è illuminata dal caldo cielo di ponente, e riflettuta nelle ombre dal cupo, azzurro cielo di levante. I monti dal fondo sono turchini, involti nelle ombre, ed il sole dietro ad essi è tramontato da qualche tempo. Su in alto, nella seconda parte del cielo, trionfa una grande nuvola dorata dagli ultimi raggi, ma la fotografia non ne accenna neppure il contorno. Gli angioli che vedete hanno colore e consistenza di nuvole nell'ombra. Quei coniferi, dove passano quelle simboliche macchiette, sono dei piccoli zembri d'un verde cupo, e, perchè soli, spiccano vivi, verdeggianti sopra la neve, mi fecero pensare alla speranza (conforto). Vi ho unito anche due altre fotografie, degli ultimi miei disegni, « Una culla vuota ». Questo dolore d'una madre che non sa rassegnarsi ad abbandonare la culla dove per qualche giorno e per qualche notte assistette trepidante ed angosciata alla fine crudele del suo tenero amore, mi ha impressionato e lo riprodussi come animalità di sentimento. L'altro è una « Annunciazione », ma d'un verbo nuovo; non l'umile e dolce che dice « amate, soffrite e sperate », ma d'un verbo altero e forte che domanda alla vita la bellezza per amare, la forza per lottare e l'intelletto per vincere.

. . . .

Ora tento la mia prima opera che destino per Parigi. Riescirò io a rendere l'eterno significato dello spirito delle cose? Saprò dare alla Natura che dipingo quella luce che dona la vita al colore, e che illumina e dà aria alle lontananze e rende infinito il cielo? Saprò io congiungere l'idealità della Natura coi simboli dello spirito che l'animo nostra rivela?

Ora il mio campo d'azione è portato sul bel Villaggio di S. Moritz, che è il centro dell'Alta Engadina, dove in breve spazio si trovano riunite le maggiori bellezze dell'alta montagna. Intendo comporre due grandi trittici e di già vi lavoro con tutta la mia passione: racchiuderanno in sè tutte le bellezze; dalle belle forme ai bei sentimenti, dalle grandi alla belle linee, dai bei sentimenti umani al bel senso divino della Na-

tura, dalle belle e nude forme umane alle belle forme degli animali, dagli umili e bei sentimenti al senso divinizzatore dei simboli, dal sorgere della luna al tramontar del sole, dai bei fiori alle belle nevi.

Io mi chino a questa terra benedetta dalla bellezza e bacio i fili d'erba e i fiori, e sotto a questo azzurro arco del cielo, mentre gli uccelli cantano e intrecciano voli e le api succhiano il miele dai calici aperti dei fiori, io bevo a queste fonti purissime ove la bellezza si rinnova eternamente. Dove si rinnova l'amore che dà vita a tutte le cose.

« IL TRITTICO ».

(*Come sarebbe stato il Trittico ad opera finita*)

Il primo quadro, « La Natura », è un effetto d'autunno, col sole che tramonta dietro ai monti che chiudono l'Alta Engadina. La lunetta soprastante è il villaggio di San Moritz in una notte d'inverno protetto dai raggi della luna. Nel medaglione di destra una figura simboleggia il rododendro, la primavera alpina; in quello di sinistra una figura simboleggia l'edelweiss, l'estate alpina. Così facendo intesi di raggruppare e sintetizzare la natura alpestre e le sue stagioni.

Il quadro di mezzo, la « Vita », rappresenta la vita di tutte le cose che hanno radice nella terra madre. Le montagne del fondo sono illuminate dal sole che tramonta. Nella lunetta soprastante, il vento soffia sulla terra i due elementi di vita e di morte: l'acqua, il fuoco. Nei medaglioni a destra e a sinistra sono due figure simboliche.

Il terzo quadro, « La Morte », rappresenta la morte di tutte le cose.

E' d'inverno, la Natura è sepolta sotto la neve, le montagne del fondo sono illuminate dal sole nascente. In un casolare alpino una fanciulla è morta; mentre s'attende al funerale, nella soprastante lunetta, gli angeli trasportano l'anima nella vita eterna. I medaglioni di fianco contengono altre due figure simboliche.

La tappezzeria è da me disegnata e fatta eseguire in lane naturali; anche le cornici sono da me disegnate e modellate.

Mi occorre di avere la certezza che una parete di salone di 19 1/2 metri sarà riservata per questa mia opera.

VINCENT VAN GOGH

Groot-Zundert (Olanda) 1853 - Anvers-sur-Oise 1890

LEGGI DI COLORE.

(*Lettere ad Émile Bernard*)

.Una questione tecnica. Dimmene un poco la tua opinione nella prossima lettera.

Il *nero* ed il *bianco*, tali quali il negoziante li vende a noi, li metterò sulla mia tavolozza arditamente e li userò come sono. Quando — osserva che parlo della semplificazione dei colori, al modo giapponese — quando io vedo in un parco verde dai sentieri rosa, un signore vestito di nero e di mestiere giudice conciliatore (il giudeo arabo nel Tartarin di Daudet chiama questo onorato funzionario *Zouge de paix*) il quale legge l'*Intransigeant*, al di sopra di lui e del parco si stende un cielo di puro cobalto, perchè non dipingere il sopraddetto *Zouge de paix* con semplice nero di seppia e l'*Intransigeant* con semplice bianco crudo?

I Giapponesi fanno astrazione dai riflessi e posano le tinte piatte l'una accanto all'altra, fissando il movimento o le forme con tratti caratteristici.

In un'altra categoria d'idee, quando si compone un motivo di colori che esprime per esempio un cielo dorato, al tramonto, il bianco crudo e aspro d'un muro bianco contro il cielo, di rigore s'esprime, in un modo strano, nel bianco crudo rinforzato da un tono neutro, poichè il cielo stesso lo colora di un tono lilla delicato.

Ed ancora: in questo paesaggio primitivo, in cui noi ragionevolmente ci rappresentiamo una capanna imbiancata a calce (anche il tetto) posta su un terreno di color rancio, poichè il cielo del mezzogiorno ed il Mediterraneo azzurro provocano un color rancio tanto più intenso quanto più alto è il tono della

gamma degli azzurri; certamente la nota nera della porta, dei vetri, della piccola croce sul coronamento, producono un contrasto simultaneo di bianco e nero che è gradevole all'occhio non meno di quello del turchino col rancio.

Per prendere un motivo più divertente, supponiamo una donna abbigliata con un vestito quadrettato, bianco e nero, posta nello stesso paesaggio primitivo di cielo azzurro e di terra ranciata; sarebbe un effetto molto bizzarro alla vista, io credo. Proprio ad Arles portano spesso vesti quadrettate bianche e nere. Basta che il nero ed il bianco siano dei colori, poichè, in molti casi, essi possono essere considerati come colori, dato che il loro contrasto simultaneo è vivace tanto quanto quello del verde e del rosso ad esempio.

I Giapponesi infatti li usano. Essi esprimono meravigliosamente bene la tinta pallida e smorta di una fanciulla ed il forte contrasto della capigliatura nera, con la carta bianca e quattro tratti di penna. Per non ricordare i loro cespugli di spini neri stellati di mille fiori bianchi.

Ho visto finalmente il Mediterraneo che tu, probabilmente, varcherai con me. Ho trascorso una settimana a Saintes-Maries: v'erano là alcune fanciulle che facevano pensare a Giotto ed a Cimabue, scarne, dritte, un po' tristi e mistiche. Sulla spiaggia piatta, sabbiosa, piccole barche verdi, rosse, azzurre, tanto belle di forma e di colore che si pensava ai fiori.

. . . .

Ciò che vorrei sapere, è l'effetto di un turchino più intenso nel cielo. Fromentin e Gérôme vedono il terreno del mezzogiorno incolore, ed una gran quantità d'altra gente lo vede così. Mio Dio si, se voi prendete un po' di sabbia secca nelle vostre mani, se voi guardate da vicino, anche l'acqua, anche l'aria considerate in questo modo sono incolori. Nessun azzurro senza giallo e senza ranciato; e se fate l'azzurro, fate il giallo, e il rancio dunque!

Tu mi dirai, infine che io non ti ho scritto che banalità.

. . . .

Non ti nascondo che io non detesto la campagna: là sono cresciuto: soffi di ricordi passati, aspirazioni verso quell'infinito

di cui il seminatore e la gleba sono i simboli, mi incantano ancora . . . .

Io mi rimprovero di non aver fatto qui delle figure. Ecco un altro paesaggio: sole che tramonta? Alba lunare?

In ogni caso sole d'estate.

Città viola, astro giallo, cielo verde-azzurro. Le messi hanno tutte il loro tono d'oro antico, oro-verde o rosso, oro giallo, bronzo-giallo, verde rosso.

Tela di trenta, quadrata.

L'ho dipinta in pieno maestrale: il mio cavalletto era fermato a terra da pioli di ferro, metodo che ti raccomando.....

TRA L'ANALISI E LA SINTESI: OSCILLAZIONI.

Bisogna dapprima che io ti parli delle due nature morte e del ritratto della tua nonna che hai fatto. Hai mai dato qualcosa di migliore, o sei stato altra volta più intensamente un'individualità ed una personalità? Non credo.

Lo studio profondo della prima cosa che cade sotto le mani o della prima persona che s'incontra basta per creare realmente. Sai tu che cosa mi fa amare tanto questi tre o quattro studi?

Qualche cosa di volontario e di saggio, qualcosa di fisso, di fermo, di sicuro di sè, che essi testimoniano. Mai tu sei stato tanto vicino a Rembrandt, mio caro, come allora. Nello studio di Rembrandt, l'incomparabile Sfinge, Van der Mer di Dellft ha trovato questa tecnica troppo solida che non è mai stata superata, che ora... si arde dal desiderio di trovare. Oh io so che noi lavoriamo e pensiamo colore, come essi chiaro-scuro, valore.

Che importano queste differenze quando, in sostanza, si tratta di esprimersi fortemente?

Ora tu stai per scrutare le tecniche dei primitivi italiani e tedeschi, ed il significato simbolico che può contenere il disegno astratto e mistico degli italiani....

. . . .

Quando mi mostrerai studi che abbiano quella solidità? Io t'impegno a questo, pur non disprezzando le tue ricerche delle

proprietà delle linee a opposti movimenti — poichè non sono indifferente, lo spero, ai contrasti delle linee, delle forme.

Il male, lo vedi caro compagno Bernard, è che Giotto, Cimabue, come Holbein e Van Dyck, vivevano in una società piramidale — concedimi quest'espressione — con un'ossatura interna, costruita architettonicamente, in cui ogni individuo era una pietra, e tutti collegati formavano una Società monumentale. Questa società, quando i socialisti costruiranno — cosa da cui si sono abbastanza allontanati — il loro edificio sociale, tornerà, non ne dubito, ad incarnarsi. Ma, tu lo sai, noi viviamo in pieno abbandono ed anarchia. Noi, artisti innamorati dell'ordine e della simmetria, noi siamo isolati e lavoriamo per definire una sola cosa.

Puvis sapeva bene questo: e quand'egli, così saggio e così giusto, dimenticando i suoi Campi Elisi ha voluto discendere amabilmente sino all'intimità della nostra epoca, ha fatto un bellissimo ritratto: il vecchio sereno, nella sua chiara stanza azzurra, legge un romanzo che ha una copertina gialla — e accanto a lui un bicchiere nel quale sta un pennello per l'acquerello ed una rosa. Tale è una dama che i Goncourt hanno ritrattato.

Ora noi vediamo che gli Olandesi dipingono le cose come sono, senza apparente ragionamento, come Courbet dipingeva le sue belle donne nude. Essi fanno ritratti, paesaggi, nature morte. Si può essere più stupidi ancora e fare maggiori pazzie. Se noi non sappiamo che fare, caro compagno Bernard, facciamo come loro, se non fosse altro per non lasciare evaporar la nostra rara forza cerebrale in sterili meditazioni metafisiche, che non potrebbero dar forma al caos, che è caotico appunto perchè non entra in nessuna misura del nostro calibro.

Noi possiamo — ed ecco ciò che facevano gli olandesi disperatamente maligni per le persone pedanti — *noi possiamo dipingere un atomo del caos, un cavallo, un ritratto, tua nonna, le frutta, un paesaggio.....*

1888

Voglio dipingere della figura, della figura, ed ancora della figura. È più forte di me questa serie di bipedi, dal bimbo sino

a Socrate, dalla donna con la pelle bianca ed i capelli neri sino alla donna dai capelli biondi e dal viso color mattone, arso dal sole.

Attendendo, faccio sopratutto altre cose.

Ah! io ora ho una nuova figura che è assolutamente una continuazione di alcuni studi fatti in Olanda. Ti ho mostrato quelli un giorno con un quadro di quei tempi: I mangiatori di patate »; e vorrei farti vedere questa. È sempre uno studio in cui il colore ha un compito tale che il bianco ed il nero del disegno non potrebbero sostenere.....

1889

Ho ancora qui una dozzina di studi che saranno probabilmente di tuo gusto più di quelli che mio fratello vi ha mostrati. Vi è tra essi una discesa nell'arena: rocce color lilla pallido su terreni rossastri, come in alcuni disegni giapponesi. *Come disegno e divisione dei colori a grandi piani*, questo ha buoni rapporti con ciò che voi avete fatto a Pont-Aven.

. . . .

Quando Gauguin era ad Arles, come tu sai, uno o due volte, mi sono lasciato andare ad una astrazione, nella « Ninna nanna » e nella « Lettrice di romanzo », nera in una biblioteca gialla: ed allora l'astrazione mi appariva come una via affascinante.

Ma è un terreno incantato, mio caro, e presto ci si trova dinanzi ad un muro.

Io non dico: dopo una vita di ricerche, di lotte a corpo a corpo con la natura, si può arrischiare anche questo: quanto a me, non voglio rompermi la testa con queste cose, tutto l'anno mi sono affannato sulla natura, senza pensare all'impressionismo, nè a questo nè a quello....

Ora lavoro negli uliveti, cercando gli effetti varii d'un cielo grigio di contro al terreno giallo, con le note nero-verdi delle foglie; un'altra volta il terreno ed il fogliame tutto violaceo contro il cielo giallo; e poi terreno ocra rosso e cielo rosa-verde. Guarda, questo m'interessa molto più di tutte le astrazioni prima ricordate.

. . . .

1890

LA SEMPRE NUOVA POESIA DEL COLORE.

Ecco un quadro che ho davanti agli occhi. Una vista del parco della casa di salute (1) in cui mi trovo; a destra una terrazza grigia, un'ala della casa.

Qualche cespuglio di rose sfogliate, a destra il terreno del parco —ocra rosso — e il fogliame verde incupito da una miscela di nero. Questi alti alberi si staccano sul cielo della sera, striato di viola su un fondo giallo; in alto il giallo sfuma nel rosa, sfuma nel verde. Un muraglione — ocra rossa — sbarra la vista ed è sorpassato solo da una collina violacea ed ocra gialla. Il primo albero è un enorme tronco colpito dal fulmine e spezzato. Tuttavia un ramo di fianco si slancia in alto e ricade con una massa di fuscelli dal cupo verde. Questo tenebroso gigante — simile ad un orgoglioso vinto — contrasta, considerato con il carattere d'un essere vivo, con il pallido sorriso dell'ultima rosa che sfiora sul cespuglio a lui di fronte. Sotto gli alberi banchi di pietra, vuoti, cespugli cupi; il cielo si riflette, giallo, dopo la pioggia, in una pozza d'acqua.

Un raggio di sole, l'ultimo, riflette ed esalta sino al vermiglio, l'ocra scuro.

Figurine nere passano qua e là tra i tronchi. Tu comprenderai che questa combinazione di ocra rossa, di verde smorzato di grigio, di segni neri che ombreggiano i contorni, produce una sensazione d'angoscia di cui soffrono spesso i miei compagni di sventura, e che si chiama « il nero-rosso ».

E d'altra parte il motivo del grande albero colpito dal fulmine, il sorriso malato verde-rosa dell'ultimo fiore d'autunno confermano questa idea.

Un altro quadro rappresenta il sole che sorge su di un campo di novello grano: linee fuggevoli, solchi che risalgono verso lo sfondo della tela, verso una muraglia ed una fila di colline lilla. Il campo è viola e giallo verdastro. Il sole bianco è circondato da una grande aureola aurea.

---

(1) Saint Remi.

Là io, per contrasto con l'altra tela, ho cercato d'esprimere la calma, una grande pace.

Ti parlo di queste due tele, sopratutto della prima, per ricordarti che per dare un'impressione d'angoscia, si può cercare di farlo senza rivolgersi all'orto del Gethsemani storico; che per dare un motivo consolatore e dolce non è necessario rappresentare i personaggi del Sermone della montagna.

Ah, senza dubbio è cosa saggia e giusta esser commossi dalla Bibbia; ma la realtà moderna ha un tale possesso di noi che anche cercando di ricostruire nel nostro pensiero i giorni passati, i piccoli avvenimenti della nostra vita ci strappano anche a queste meditazioni, e le nostre vicende personali ci gettano nelle nostre sensazioni intime — gioia, noia, dolore, ira, sorriso...

PAUL CÈZANNE

Aix de Provence 1839-1906

IL SENSO DELLA FORMA.

Aix in Provenza, 15 aprile 1904.

Caro Signor Bernard,

quando riceverete questa mia avrete probabilmente avuto una lettera proveniente dal Belgio. Sono lieto della testimonianza di buona simpatia artistica che voi m'indirizzate attraverso la vostra lettera.

Permettetemi di ripetervi ciò che dicevo qui: trattare la natura per cilindri, sfere, coni, il tutto messo in prospettiva purchè ogni lato d'un oggetto, di un piano si diriga verso un punto centrale. Le linee parallele a l'orizzonte danno l'estensione, sia una sezione della natura o, se meglio vi piace, dello spettacolo che il « Pater omnipotens aeterne Deus » spiega davanti ai nostri occhi.

Le linee perpendicolari a questo orizzonte danno la profondità. La natura, per noi uomini, è più in profondità che in superficie, donde la necessità d'introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una quantità sufficiente di azzurro, per far sentire l'aria.

Permettetemi di dirvi che ho rivisto il vostro schizzo fatto dal pianterreno dello studio: è buono. Voi non dovete, io credo, che proseguire per questa via, voi avete l'intelligenza di ciò che fate e presto volgerete il dorso ai Gauguin ed ai Van Gogh!

Ringraziate la signora Bernard del buon ricordo ch'ella ha voluto serbare di colui che scrive queste righe: un buon bacio del padre Goriot ai bambini, tutti i miei ossequi alla vostra buona famiglia.

26 maggio 1904.

Io approvo molto le idee da voi sviluppate nel vostro ultimo articolo stampato su l'*Occident*. Ma io ritorno sempre a questo: il pittore cioè deve consacrarsi interamente allo studio della natura e sforzarsi di produrre dei quadri che servano come un ammaestramento. Le discussioni sull'arte sono quasi inutili. Il lavoro che fa ottenere un progresso nel proprio mestiere è il compenso sufficiente del non esser compreso dagli imbecilli. La letteratura si esprime per mezzo di astrazioni, mentre la pittura concreta le sensazioni e le percezioni per mezzo del disegno e del colore.

Non si è mai nè troppo scrupolosi nè troppo sinceri, e nemmeno troppo sottomessi alla natura, ma si è più o meno padroni del proprio modello, e sopratutto dei propri mezzi di espressione.

Occorre penetrare a fondo ogni cosa che si presenta davanti agli occhi e perseverare nell'esprimersi con la maggiore logica possibile.

Aix, 25 luglio 1904.

Mio caro Bernard,

ho ricevuto la « Revue Occidentale ». Non posso che ringraziarvi di ciò che avete scritto sul mio conto.

Rimpiango che noi non possiamo essere l'uno a fianco dell'altro, poichè io non voglio aver ragione teoricamente ma sulla natura. Ingres, nonostante il suo *estyle* (pronuncia di Aix) ed i suoi ammiratori, non è che un piccolo pittore. I maggiori voi li conoscete meglio di me: i veneziani e gli spagnoli.

Quanto ai progressi da fare non vi è che la natura, e l'occhio si educa al suo contatto.

Esso diviene concentrico a furia di guardare e di lavorare: voglio dire che in un'arancia, in una mela, in una palla, in una testa, vi è un punto culminante: e questo punto è sempre — malgrado il terribile effetto: luce, ombra, sensazioni coloranti — il più vicino al nostro occhio.

Le linee-limite degli oggetti fuggono verso un centro posto al nostro orizzonte. Con un piccolo temperamento si può

essere molto pittori. Si possono fare bene molte cose senza essere molto armonisti nè coloristi.

Basta avere un senso d'arte: ed è senza dubbio l'orrore del borghese, questo senso.

Dunque, gli Istituti, i Pensionati, gli onori non possono esser fatti che per i cretini, i superficiali, gli sciocchi.

Non siate critici d'arte: fate della pittura. È là la salute.

Vi stringo cordialmente la mano.

Il vostro vecchio camerata.

23 dicembre 1904.

Ho ricevuto la vostra buona lettera da Napoli: io non mi intratterrò con voi in considerazioni estetiche. Si, io approvo la vostra ammirazione per il più valido dei veneziani: noi esaltiamo Tintoretto. Il vostro bisogno di trovare un punto d'appoggio morale, intellettuale nelle opere che non saranno mai più superate vi mette sul perpetuo « chi-va-là », nella ricerca incessante dei mezzi d'interpretazione che vi guideranno certamente a sentire nella natura i vostri mezzi di espressione: ed il giorno in cui voi li avrete raggiunti siate convinto che ritroverete senza sforzo e nella natura i mezzi adoperati dai quattro o cinque grandi di Venezia.

Ecco, senza contestazione possibile (io sono molto reciso nell'affermare): una sensazione ottica si produce nel nostro organo visivo che ci fa classificare come luce, mezzo tono, un quarto di tono i piani rappresentati da sensazioni coloranti (la luce non esiste dunque per il pittore). Sinchè, forzatamente, voi andate dal nero al bianco (la prima di queste astrazioni è un punto d'appoggio per l'occhio come per il cervello) ci confondiamo e non arriviamo ad avere la padronanza di noi stessi, non ci dominiamo. In questo periodo (mi ripeto un po' forzatamente) noi ci rivolgiamo verso le meravigliose opere che i secoli ci hanno trasmesso, in cui noi troviamo un conforto, un aiuto, qual'è il salvagente per il nuotatore.

Tutto ciò che mi dite nella vostra lettera è ben vero. Noi ci ritroveremo, spero, ben presto . . . .

PAUL GAUGUIN

Parigi 1848 — Isole Marchesi 1903

LA FORMA NEI PRIMITIVI.

(*Lettere a Daniel de Monfried*)

Vedo che siete in vena di lavoro; della scultura! Confessate che è molto facile, oppure difficilissimo; facilissimo quando si guarda alla *natura*; difficilissimo quando ci si vuole esprimere un po' misteriosamente in parabole, *trovare delle forme*. Ciò che il vostro amico, il piccolo scultore del mezzogiorno, chiama deformare. Abbiate sempre davanti agli occhi i Persiani, e un poco l'Egiziano. Il grande errore è il Greco, per bello che esso sia. Vi darò un piccolo consiglio materiale, voi ne farete ciò che vorrete; mescolate con la vostra argilla molta, molta sabbia fine; questo vi darà utili difficoltà, perchè vi impedirà di vedere la superficie e di cadere nelle atroci sdolcinature della scuola di Belle Arti. Un grazioso colpo di pollice che modelli carnosamente l'incontro della narice con la guancia, ecco il loro ideale. E inoltre che scultura voglia dire rilievo, ma non mai degli incavi. È necessario nell'orecchio umano un foro perchè esso possa sentire, ma punto in quello di Dio.

Egli infatti sente, vede e percepisce senza soccorso dei sensi che non figurano là se non per essere tangibili agli uomini; tutto questo opera per fluido attraverso l'anima. Suggerite questo.

LA DEFORMAZIONE ESPRESSIVA.

Del resto la mia grande tela ha assorbito per qualche tempo tutta la mia vitalità; io la guardo continuamente, e, in fede mia, (ve lo confesso) io l'ammiro. Più io la guardo e più io mi rendo conto degli enormi errori matematici che io non voglio a nessun conto ritoccare; essa resterà com'è allo stato di schizzo, se si vuole. Ma qui si pone questa questione, e io ne sono

perplesso. Dove comincia l'esecuzione di un quadro, dove finisce? Nel momento in cui i sentimenti supremi sono in fusione nel più profondo dell'essere, nel momento in cui essi sgorgano e che tutto il pensiero prorompe come la lava di un vulcano, non vi è qui un embrione dell'opera improvvisamente creata, brutale se si vuole, ma grande e di sovrumana apparenza? I freddi calcoli della ragione non hanno presieduto a questa creazione, ma chi sa quando l'opera è stata iniziata nel fondo dell'essere? Incoscientemente può darsi.

Avete voi notato che quando ricopiate uno schizzo di cui siete contenti, fatto in un minuto, in un secondo di ispirazione, voi non farete che una copia inferiore, sopratutto se ne correggete le proporzioni e gli errori che il ragionamento crede di scorgervi? Io sento dire qualche volta: il braccio è troppo lungo, ecc.... Si e no. No soprattutto, dato che a misura che voi l'allungate, voi uscite dalla verosimiglianza per giungere al mito, ciò che non è un male: ben inteso, è necessario che tutta l'opera respiri lo stesso stile, la stessa volontà. Se Bouguereau facesse un braccio troppo lungo, ah certo a lui che resterebbe! dato che la sua visione — la sua volontà artistica — è tutta là, in quella precisione stupida che ci incatena alla realtà materiale?

Io ho sempre detto (se non detto, pensato), che la poesia letteraria del pittore era particolare e non consisteva nell'illustrazione o nella traduzione per mezzo di forme, degli scritti: insomma in pittura è necessario cercare la suggestione piuttosto che la descrizione, come d'altra parte fa la musica. Mi si rimprovera talora d'essere incomprensibile perchè proprio si cerca nei miei quadri un lato descrittivo che non esiste.

Su questo soggetto si potrebbe chiacchierare lungamente senza giungere a nulla di positivo; per fede mia tanto meglio; e noi ci rallegriamo se abbiamo il sentimento legittimo della nostra superiorità — la soddisfazione del dovere compiuto —. Cumulo di imbecilli che vogliono analizzare i nostri godimenti! A meno che pensino che noi siamo obbligati a rallegrarli!

AUTOCOSCIENZA.

Voi conoscete le mie opinioni su tutte queste false idee di let-

teratura simbolista od altro in pittura; inutile dunque ripeterle, d'altronde noi siamo d'accordo su questo soggetto — e così anche la posterità — poichè le opere sane restano nonostante tutto, e le elocubrazioni critico-letterario non possono mutare nulla di esse. Può essere che io goda troppo orgogliosamente di non essere caduto in tutti quegli intoppi in cui mi avrebbe trascinato la stampa adulatrice come è avvenuto anche per molti altri, per Denis per esempio e può darsi anche per Redon. Ed io sorridevo sebbene annoiato quando leggevo i molti critici che non mi avevano compreso.

Del resto nel mio isolamento vi è di che ritemprarsi. Qui la poesia si effonde sola e basta abbandonarsi al sogno dipingendo, per trasmetterla come una suggestione. Io chiedo solo due anni di salute e non troppe difficoltà finanziarie che turbano ora eccessivamente il mio temperamento nervoso per arrivare ad una maturità nella mia arte. Sento che in arte io ho ragione, ma avrò io la forza per esprimerla affermativamente? In ogni caso avrò fatto il mio dovere, e se non resteranno le mie opere, resterà sempre il ricordo di un artista che ha liberato la pittura da molti suoi ceppi accademici di un tempo e dai ceppi del simbolismo (nuovo genere di sentimentalismo).....

. . . .

Mi sono sforzato di combattere contro tutti questi pregiudizi che in ogni epoca vengono eretti in dogmi e che sviano non solamente i pittori ma anche il pubblico degli amatori.

Quando dunque gli uomini avranno compreso il significato della parola libertà?

Voi conoscete da molto ciò che io ho voluto stabilire; il diritto di tutto osare; poichè le mie capacità e le difficoltà finanziarie per vivere erano troppo grandi, per un simile compito, non hanno dato un grande risultato; tuttavia l'idea è gettata. Il pubblico non mi deve nulla poichè la mia opera pittorica non è che relativamente buona, ma i pittori, che oggi godono questa libertà, mi devono qualche cosa. È vero che molti credono che ciò sia avvenuto spontaneamente, ma d'altra parte io non chiedo nulla e la mia coscienza mi dà una sufficiente ricompensa.

UMBERTO BOCCIONI

m. Verona 1916.

PREMESSE TEORICHE DEL FUTURISMO.

« *Perchè non siamo impressionisti* ».

Con gl'impressionisti, le pietre, le piante, gli animali, cominciano a cambiare forma e soprattutto colore. E quello che è importante cominciano a perdere il loro valore sentimentale d'immagine. Si crea così il motivo impressionista. Per quanto timidamente, le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante, e quest'ambiente è una vibrazione atmosferica che comincia a divenire plasmabile. Esse perdono è vero una dimensione: la profondità, ma hanno per sempre conquistato e creato un nuovo corpo: l'atmosfera. Per la prima volta un oggetto vive e si completa con l'ambiente dando e ricevendone le influenze. Per la prima volta si vede sulla guancia fino ad ora rosea l'accidentalità verde del prato sul quale ci troviamo, e sul nostro vestito il rosso del canapè sul quale siamo seduti. Occorreranno trent'anni prima che questa compenetrazione e simultaneità limitata negli impressionisti al colore, si evolva anche alla compenetrazione e simultaneità delle forme, e questa evoluzione così logica e così chiara, susciterà lo scherno e l'ostilità feroci che il buon pubblico prodiga ai pittori futuristi.

La negazione violenta della fantasia e del mistero; gli abbozzi febbrili con i quali gl'impressionisti cercavano di afferrare le cose e i fugacissimi momenti luminosi che attraversavano; la frenesia per la luce che esasperava il colore e distruggeva il chiaroscuro: tutto questo produsse, coll'andar del tempo, opere che furono gridi d'ammirazione scoraggiata per lo spettacolo del mondo. L'apparenza prese il posto della realtà. Invece di vedere la luce e le cose come idee plastiche assolute, le sottoposero alla relatività di tempo e di luogo. La natura fu per gl'impressionisti qualche cosa all'infuori di loro, e quello

che giudicavano irraggiungibile era il controllo che essi facevano degli innumerevoli aspetti di una realtà che credevano fuori di loro ed era invece in loro come esperienza di cultura risultante da tutte le epoche pittoriche anteriori.

Quello che noi pittori e scultori futuristi vogliamo invece, è un opposto che si fonda sulle loro basi. E cioè la ripresa e la continuazione logica delle ricerche impressioniste prima della loro rivoluzione e decadenza.....

Mentre gl'impressionisti fanno un quadro per dare un momento particolare e subordinano la vita del quadro alla sua somiglianza con quel momento, noi sintetizziamo tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, colore-tono) e ne costruiamo il quadro. E questo quadro, come organismo indipendente, ha una sua propria legge, e gli elementi che lo compongono obbediscono a questa legge creando così la rassomiglianza del quadro con se stesso.

Torniamo dunque a concetti plastici-generali, ma conservando tutto il nostro orrore, il nostro odio per i concetti plastici che diressero la pittura antica. Quindi facciamo una reazione violenta all'impressionismo e proclamiamo l'avvento di un nuovo ordine plastico, di una nuova gradazione di valori costruttivi. Ma nessuna affinità ci fa simpatizzare con gli ordini gerarchici tradizionali, come avviene in alcuni cubisti fino allo smarrimento della verità. Ecco quanto scrivevamo infatti nella prefazione-manifesto al catalogo della prima Esposizione di Parigi (5 febbraio 1912): « Pur ripudiando l'impressionismo, noi disapproviamo energicamente la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza dell'impressionismo, cioè lirismo e movimento. Non si può reagire contro la fugacità dell'impressionismo se non superandolo. Nulla è più assurdo che il combatterlo adottando le leggi pittoriche che lo precedettero. »

Per andare verso lo stile plastico della nostra epoca bisogna invece vivere la sensazione che ci viene dal rinnovamento impressionista, e dimenticare la fissità della contemplazione tradizionale del vero, e concepire e determinare in una forma la relazione plastica che esiste fra la *conoscenza* dell'oggetto e la sua *apparizione*.....

La conoscenza dà la costruzione che riguarda le masse componenti l'oggetto in direzione centripeta. L'apparizione dà la costruzione riguardante le parti che collegano l'oggetto all'atmosfera e agli altri oggetti in direzione centrifuga.

La prima equivale come forza dell'oggetto alla *quantità*, la seconda alla *qualità*.

L'affermazione di questi valori essenziali, dà alla pittura e alla scoltura futuriste la possibilità di creare la solidificazione dell'impressione e reagisce contro il dissolvimento della decadenza impressionista senza tornare ad una costruzione statica dei corpi.

Noi dunque riconduciamo la plastica al volume, alla corposità, ai valori orizzontali, agli spessori completamente smarriti dopo l'impressionismo a causa del culto tradizionale ed eccessivo per le apparenze. L'apparenza luminosa era divenuta per gl'impressionisti una degenerazione dannosa dello studio del vero, che li conduceva ad uno svaporamento biaccoso dei corpi e distruggeva ogni elementare costruzione. Ma tornando agli elementi fondamentali della struttura dei corpi, noi non neghiamo, come fa la teoria cubista, quelle che furono la conquista degli impressionisti: *l'atmosfera, il moto e il lirismo*... Questa concezione profondamente realistica della struttura dei corpi ha creato in pittura e scultura il « *dinamismo* », cioè la solidificazione dell'impressione senza amputare l'oggetto o isolarlo dal solo elemento che lo nutre: la vita, cioè il moto. Con ciò eviteremo di cadere in quello che la pittura è stata fino ad oggi: una enumerazione di oggetti intagliati sopra uno sfondo.

Oggi la nostra evoluzione mentale non ci permette più di vedere un oggetto o un individuo isolati dal loro ambiente. In pittura l'oggetto non vive della sua realtà essenziale se non come *resultante plastica* tra oggetto e ambiente.

Noi concepiamo dunque l'oggetto come un nucleo (costruzione centripeta), dal quale partono le forze (linee, forme, forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga), e ne determinano il suo carattere essenziale. Noi creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto ambiente, concepito come una nuova *unità indivisibile*. Dunque se per l'impres-

sionisti l'oggetto è un nucleo di *vibrazioni* che appaiono come colore, per noi futuristi l'oggetto è inoltre un nucleo di *direzioni* che appaiono come forma. Nella caratteristica potenzialità di queste *direzioni* noi troviamo lo *stato d'animo plastico*. È con questa nuovissima concezione dei moti della materia, espressi non come valori accidentali d'interpretazione sentimentale e narrativa del vero, ma come equivalenti plastici della vita in sè, che noi giungiamo alla definizione dinamica dell'impressione, che è l'intuizione della vita.

Questa è una delle basi della pittura futurista.

" Che cosa ci divide dal Cubismo. "

Mi servo del nome di *Cubismo* per intenderci, volendo parlare del gruppo che più assiduamente espone e combatte sotto questo nome per una pittura più astratta, per una nuova costruzione del quadro, una sistematica e violenta reazione all'impressionismo. In realtà il nome di Cubismo non comprende una tendenza ben definita. Scaturì da una esclamazione allegra di Matisse, ebbe celebrità perchè compreso nel senso di ciò che non vuol dire, ed oggi, dopo tre anni, si disgrega e si trasforma. Intorno ai cubisti vi sono altri giovani pittori che rappresentano già un'evoluzione, preparano opere più avanzate e profonde e completamente diverse, opposte a ciò che realmente dovrebbe formare la scuola cubista.

Prima che del Cubismo, però, debbo parlare di Pablo Picasso, senza soffermarmi ad analizzare e a considerare la proprietà delle ricerche cubiste e le divergenze più o meno spiegabili tra lui e i cubisti.....

Picasso copia l'oggetto nella sua complessità formale, decomponendolo e numerandone gli aspetti. Egli si crea così l'incapacità di viverlo nella sua azione. E non lo potrebbe perchè il suo procedimento, cioè l'enumerazione di cui parlo, arresta la vita dell'oggetto (moto), ne distacca gli elementi costitutivi e li distribuisce nel quadro secondo un'armonia accidentale inerente all'oggetto. Però l'analisi dell'oggetto si fa sempre a spese dell'oggetto stesso: cioè uccidendolo. Di conseguenza se ne estraggono elementi morti coi quali non si riuscirà mai a comporre

una cosa viva. Per quanto si parli di arabesco vivo e dell'individualità astratta d'una composizione qualsiasi come puro insieme emotivo di piani, di volumi e di linee, noi futuristi proclamiamo che la pittura marcia verso una comprensione dell'oggetto più sintetica e significativa.

Picasso dunque arrestando la vita nell'oggetto uccide l'emozione. Altrettanto facevano gl'impressionisti con la luce. La uccidevano decomponendola nei suoi elementi spettrali. Sono fenomeni di analisi scientifica necessaria come rinnovazione ma da superarsi.

Un quadro di Picasso non ha legge, non ha lirismo, non ha volontà. Presenta, svolge, sconvolge, sfaccetta, moltiplica i particolari dell'oggetto all'infinito. Lo spaccato dell'oggetto e la fantastica varietà d'aspetti che possono assumere nel suo quadro un violino, una chitarra, un bicchiere ecc. creano una meraviglia analoga a quella che ci dà l'enumerazione scientifica dei componenti di un oggetto che fino ad oggi avevamo considerato, per ignoranza o per tradizione, nel suo insieme di unità. Era una scoperta fatale, necessaria all'arte. È il portato prezioso di una elaborazione, ma non è ancora l'emozione o, per lo meno, è solo un lato dell'emozione. È l'analisi scientifica che studia la vita nel cadavere, che dissecca i muscoli, le vene, le arterie, per studiarne le funzioni e scoprire le leggi della creazione. Ma l'arte è già creazione per se stessa e non vuole accumulare conoscenze. L'emozione in arte vuole il dramma. L'emozione nella pittura e nella scultura moderne, canta la gravitazione, lo spostamento, l'attrazione reciproca delle forme, delle masse e dei colori, cioè il movimento, cioè l'interpretazione delle forze. Prefiggersi come unico scopo l'analisi integrale dei volumi e dei corpi è un arresto. Il continuare a farlo è voler creare contro natura. È concepire di nuovo l'oggetto in un assoluto immutabile ormai distrutto e scomparso dalla nostra concezione della vita.....

Noi vogliamo dare lo stile del movimento. Noi non vogliamo osservare, disseccare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso. Quindi per noi l'oggetto non ha una forma a priori, ma sola è defi-

nibile la linea che segna la relazione tra il suo peso (quantità) e la sua espansione (qualità).....

Il Cubismo ha distrutta la fluidità impressionista, ma è tornato ad una concezione statica permanente della realtà.

Noi dichiariamo che il contorno e la linea non esistono se si considerano come fissi per la determinazione dei piani che includono. Questo è un vero ritorno all'antico. Le linee e i contorni esistono come forze sprizzanti dall'azione dinamica dei corpi. Sono quindi direzioni di forze plastiche (linee-forza) che fluttano fra l'ossatura concreta del reale: (intelligenza) e la sua azione variabile infinita e mobile: (intuizione).

La teoria cubista costringe l'oggetto in una ideografia a priori, noi lo viviamo nella formula d'evoluzione dell'oggetto. Il cubismo ripete il processo di stile degli Assiri, degli Egizi, dei Greci, di Leonardo da Vinci; noi entriamo coraggiosamente nella concezione di uno stile evolutivo affatto nuova. Noi ci avviciniamo al definitivo dando stile al secolare naturalismo che il Nord ha elaborato, essi precipitano in tutte le concezioni di stile che hanno creato nei millenni l'*Accademia*. Essi interrompono e volgono le spalle all'evoluzione della sensibilità pittorica moderna che ci ha dato il grande impressionismo. Noi lo continuiamo. Noi apriamo una nuova via, essi ne chiudono un'altra.

Dunque noi non tiriamo concetti plastici, accidentali dalla cosa, come fa Picasso. Non abbiamo concetti fissi al disopra della cosa, come i cubisti. Noi futuristi siamo nella cosa e ne viviamo il concetto evolutivo.

Rifiutare una realtà a priori secondo le vecchie leggi tradizionali della statica: ecco l'abisso che ci divide dal cubismo e che fa di noi futuristi la punta estrema della pittura mondiale.....

DAL MANIFESTO TECNICO DEL FUTURISMO: LINEE-FORZA E INTERSECAZIONE DEI PIANI.

Il desiderio di intensificare l'emozione estetica, fondendo, in qualche modo, la tela dipinta con l'anima dello spettatore

ci ha spinti a dichiarare che questo deve ormai essere posto al centro del quadro.

Esso non assisterà, ma parteciperà all'azione. Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro.

Queste linee-forze devono avvilupparе e trascinare lo spettatore che sarà obbligato in qualche modo a lottare anch'egli coi personaggi del quadro.

Tutti gli oggetti, secondo ciò che il pittore Boccioni chiama felicemente trascendentalismo fisico, tendono verso l'infinito mediante le loro linee-forza, delle quali la nostra intuizione misura la continuità.

Noi dobbiamo appunto disegnare queste linee-forze per ricondurre l'opera d'arte alla vera pittura. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela queste linee come i principii o i prolungamenti dei ritmi che gli oggetti imprimono alla nostra sensibilità.

Dopo aver dato, per esempio, in un quadro, la spalla o l'orecchio destro di una figura, noi troviamo assolutamente inutile dare ugualmente la spalla o l'orecchio sinistro della stessa figura.

Non disegnamo i suoni, ma i loro intervalli vibranti. Non dipingiamo le malattie, ma i loro sintomi e le loro conseguenze.

Chiariremo ancora la nostra idea con un conforto tratto dalla evoluzione della musica.

Non solo noi abbiamo abbandonato in modo radicale il motivo interamente sviluppato secondo il suo movimento fisso e quindi artificiale, ma tagliamo, bruscamente e a piacere nostro, ogni motivo, con uno o più altri motivi, di cui non offriamo mai lo sviluppo intero, ma semplicemente le note iniziali, centrali o finali.

Come vedete, c'è in noi, non solo varietà, ma caos e urto di ritmi assolutamente opposti, che riconduciamo nondimeno ad un'armonia nuova.

Noi giungiamo così a ciò che chiamiamo *la pittura degli stati d'animo.*

Nella descrizione pittorica dei diversi stati d'animo plastici di una partenza, certe linee perpendicolari, ondulate e come spossate, qua e là attaccate a forme di corpi vuoti, possono facilmente esprimere il languore o lo scoraggiamento.

Linee confuse, sussultanti, rette o curve che si fondono con gesti abbozzati di richiamo o di fretta, esprimeranno un'agitazione caotica di sentimenti.

Linee orizzontali, fuggenti, rapide e convulse, che tagliano brutalmente visi dai profili vaghi e lembi di campagne balzanti daranno l'emozione plastica che suscita in noi colui che parte.....

Il pubblico deve quindi convincersi che per comprendere delle sensazioni estetiche alle quali non è abituato, deve dimenticare completamente la propria cultura intellettuale, non per impadronirsi dell'opera d'arte, ma per abbandonarsi a questa.

Noi iniziamo una nuova epoca della pittura.....

Ecco perchè ci siamo proclamati *primitivi di una sensibilità completamente rinnovata.*

MARGHERITA SARFATTI

LA NUOVA VOLONTÀ STILIZZATRICE. (1)

Si diceva, sino a ieri, che l'arte moderna difettasse di sincerità. Oggi le si rimprovera più volentieri la mancanza di stile. E, in fondo, si arrivava ad analoghe conclusioni partendo da premesse opposte.

Su tutta la seconda parte del secolo decimonono, regnò l'impressionismo — e non nelle arti plastiche solamente — preceduto dal realismo, e, prima ancora dal romanticismo; nomi e forme dell'uguale individualismo anarchico e frammentario, sebbene il realismo rappresentasse una reazione d'umiltà all'esasperato orgoglio romantico. Sebbene l'impressionismo a sua volta aspirasse a completare la visione della realtà « così com'è » con la visione della realtà « così come ci commuove ». Ma l'atmosfera di un'epoca si modifica con lenta evoluzione. In coloro che si credettero i rappresentanti di correnti opposte e non conciliabili, noi ravvisiamo l'aria di famiglia dei fratelli nemici. Il magro e il grasso, il biondo e il bruno, sono « volti pallidi » confondibili fra loro per il selvaggio, sono « uomini gialli », mal distinguibili fra loro per l'europeo.

Si parlava dunque, sino a pochi anni or sono, della « sincerità » come del bene massimo, l'*ubi consistam* dell'arte. E per sincerità s'intendeva l'impeto e il grido delle passioni: tutto quanto era istinto, impressione, momento da eternare sulla tela e sulla carta e persino nel marmo e nel bronzo. Nulla che fosse correzione o riflessione! Nulla che non fosse apparenza! Sensibilità soltanto: niente di costruttivo, cioè di razionale. Anzi la ragione bandita dal dominio dell'arte.

---

(1) Dal libro « Segni, Colori e Luci », (Zanichelli, 1925) - per gentile concessione dell'Autrice.

Un antico testo indiano ammonisce che « nulla è più menzoniero del nostro corpo, se non forse le sensazioni del nostro corpo. » Ma l'umanità, impazzita di ottimismo materialistico, strepitava: « O attimo della sensazione, fermati, sei bello! »

Il Cèzanne solo, in quell'epoca, dipingeva decine di volte l'identico paesaggio della Montagne Sainte Victoire per fare un passo innanzi, ogni volta, dall'analisi verso la sintesi; dalla realtà episodica, alla verità degli eterni schemi spirituali. Il Cèzanne solo osava procedere così contro corrente. Gli altri? Claude Monet dipingeva innumerevoli volte gli stessi *Rochers d'Etretat* ma notava in margine a ciascuna tela l'ora, la stagione e le esatte condizioni atmosferiche: « settembre, le dieci del mattino, vento di sud-ovest e nuvolo ». Era l'epoca in cui Frantz Jourdan, cattivo architetto della *Samaritaine*, ma buono e fervido amatore d'arte, convertiva un insigne collezionista di quadri all'impressionismo, sporgendosi fuori del davanzale a reggere una cornice vuota contro il cielo al tramonto: « Vedete? quel pezzo di nuvola inquadrato a caso lì dentro, non pare tutto un Monet? Dunque... » Quella stessa « messa in cornice » arbitraria e casuale, ostentavano infatti artisti quali Jean François Raffaelli o Francesco Paolo Michetti, tagliando per lungo a metà qualche figura, posta in margine alla tela, o addirittura decapitandola per dispetto alla tradizione, per odio alle leggi della composizione, gelate ormai in convenzioni accademiche.

Ma la costruzione di una casa come la fabbricazione di un oggetto, sono opere ugualmente lontane dalle passionali improvvisazioni e dalle imitazioni della realtà.

La loro esecuzione paziente e metodica, obbedisce a leggi di cose e di materia e sottopone l'individuo alla disciplina collettiva.

Così l'oggetto e la casa che non si aveva più la volontà e la capacità di tornar a inventare a regola d'arte, entro i canoni della tradizione; l'oggetto, la casa e tutte le forme della costruzione architettonica, furono trascurati e decaddero. Si fece del nuovo strampalato, per fare del nuovo a ogni costo; oppure si imitarono servilmente le forme vecchie, si produssero brutte cose dozzinali di ogni genere, per far quattrini a ogni costo.

Dopo tanta orgogliosa smania di ieri per la così detta « sincerità », ci accorgiamo oggi di avere perduto la sola sincerità significativa, la sola importante, la disciplina della subordinazione unitaria, che si chiama « lo stile ».

E non si parla solo di quella disciplina elementare che ciascun grande impone a se stesso; senza la quale non è possibile che divenga grande. Occorre la disciplina collettiva, la collaborazione spesso inconsapevole, ma fervida e continua, di molte generazioni.

Quando ognuno si sforza di fare l'opposto di chi lo ha preceduto, si arriva al caos dell'ignoranza e dell'anarchia; si arriva a uno spreco di energie spaventoso, dal quale i fortissimi si salvano a fatica. Nelle buone epoche dell'arte, ciascuno si sforzava invece di arrivare dov'eran giunti gli altri, per poi, se possibile, oltrepassarli. E se non poteva eguagliarli negli spiriti animatori, li emulava nella perfezione e nel finito dell'esecuzione. L'arte è così alta cosa, che la stessa tecnica formale ha un suo dominio importante. Beati i coscienziosi, di essi sarà, se la educano attraverso l'ingegno, la sincerità dell'artista; beati i diligenti, di essi sarà, se la educano attraverso l'abilità, la sincerità dell'artefice!

« Sincerità » è in arte, sinonimo di profondità. Nudità dell'uomo innanzi a se stesso. Sacricio dell'orpello, rinuncia all'effetto facile, e perciò più piacevole, sobrietà e limitazione. Non è perfettamente sincero chi dice tutte quante le parole che gli sgorgono dal labbro, ma chi le trattiene e le medita, tenendosi alla media dei suoi sentimenti costanti, al di quà dell'esaltazione momentanea, che è artificiale e mendace: affinando l'impulso dell'istinto con la scelta della volontà costruttrice. Al posto del grido uscirà la parola ardente, ma ferma, che dura; ed è bella; e consola.

II.

Certo gli antichi, immersi nelle sane correnti della tradizione artistica con una sicurezza d'istinto che a noi vien meno; gli antichi non pensavano di chiedere all'arte la ripercussione immediata degli episodi e delle idealogie del giorno. Le tracce

ne erano involontarie e perciò, doppiamente significative. Anche questo dogma della ripercussione immediata è frutto di realismo materiale e di superficialità romantica, è una superstizione demagogica da sfatare.

La « sensibilità lirica » ultra soggettiva e arbitraria, (i francesi dicono *sensiblerie*) l'abbandono al nirvana frammentario che possono parerne l'antitesi sono le estreme propaggini dello stesso errore, la più insidiosa e seducente delle eresie.

Non si giunge al simbolo glorificatore dell'arte, alla trasposizione della realtà in verità se non attraverso la concentrazione meditativa di tutto l'essere.....

La pittura, la scultura, la musica — e ancor più l'architettura, la più concreta delle arti nel rispondere ai bisogni materiali dell'uomo, la più astratta e indiretta nel rispondere alle sue aspirazioni morali; quella che più lentamente evolve, dalla materia statica e costruttiva, verso l'idea — non chiediamo a queste forme austere del definitivo le efflorescenze dell'attualità giornalistica. Solo con il tempo diviene ciò che il tempo tarda a distruggere: è una legge biologica e psicologica. La fungaia improvvisata a piè delle querce avvizzirà con il sole dell'indomani.

MAURICE DENIS

I PRECURSORI DEL NEO-CLASSICISMO.

Lo stile di Cèzanne.

In tutte e due le epoche Cèzanne sostiene la funzione del reagente: egli fa precipitare gli elementi effimeri, accessori e di pura sensibilità che erano nell'arte moderna e trasforma in armoniose e durature formule quelli che soddisfano le sue affinità classiche.....

Qualche mese prima della sua morte Cèzanne diceva a noi: « Ho voluto fare dell'impressionismo qualcosa di solido e duraturo come l'arte dei Musei »...

Così, dapprima per un istinto di latino, per gusto naturale, e più tardi con la piena coscienza del suo sforzo e di sè stesso, egli tentò di creare una specie di classicismo dell'impressionismo. In reazione perpetua con l'arte del suo tempo, la sua forte idealità ne estrasse l'alimento o il pretesto delle sue ricerche di stile: egli vi attinse i materiali della sua opera. In un'epoca in cui la sensibilità dell'artista era considerata quasi universalmente come l'unica ragione dell'opera d'arte, in cui l'improvvisazione, questa « vertigine spirituale che proviene dall'esaltazione dei sensi » (1) tendeva a distruggere in uno stesso tempo le convenzioni accademiche sopravvissute ed i metodi necessari, avvenne che l'arte di Cèzanne seppe conservare alla sensibilità la sua funzione necessaria, sostituendo però la riflessione all'empirismo.....

Il volume trova in Cèzanne la sua espressione in una gamma di tinte, in una serie di macchie: queste macchie si succedono per contrasto ed analogia secondo che la forma s'interrompe o continua. Era questo ciò ch'egli amava chiamare « mo-

(1) Gustave Geffroy.

dulare » piuttosto che modellare. Conosciamo il risultato affascinante e vigoroso assieme, d'un tale processo: io non descriverò la pienezza d'armonia e la gioia di luce dei suoi quadri. Sono seta, madreperla, velluto. Ogni oggetto « modulato » mostra il suo contorno con la maggiore o minore esaltazione del colore. Se è nell'ombra il suo colore partecipa delle gamme del fondo. Il fondo è un tessuto di toni sacrificati, destinati ad accompagnare il motivo principale...

. . . .

In questo concorso di sfumature ad un effetto di grande stile, i piani prospettici dispaiono, i valori (nel senso della scuola di Belle Arti), i valori d'atmosfera si attenuano, sono equiparati. L'effetto decorativo, l'equilibrio della composizione appaiono tanto più chiaramente in quanto la prospettiva aerea è sacrificata sino all'estremo.

Cosa strana, questo è ciò che ha colpito maggiormente i primi simbolisti, Gauguin, Bernard, Anquetin, quelli che per primi amarono ed imitarono Cèzanne. Il loro sistema di sintesi ammetteva sola la tinta piatta ed un contorno duro: di là deriva una serie d'opere decorative che non spetta a me criticare: ma come le sintesi di Cèzanne erano più sinottiche, più concrete e più vive!.....

Ed anche questo è un punto in cui egli raggiunge i classici: il giusto equilibrio tra la natura e lo stile egli non lo compromette mai con alcuna astrazione. Tutta la sua fatica mira a conservare le sue sensazioni: ma questa sensazione contiene l'identità di colore e forma, ma la sua sensibilità implica il suo stile.

Naturalmente ed istintivamente egli congiunge nel suo spirito, se non nelle sue opere, le grazie e lo splendore dei coloristi moderni alla robustezza dei maestri antichi.

Egli è insieme il risultato della tradizione classica e della grande crisi di libertà e di luce che ha ringiovanito l'arte moderna.

Il sintetismo di Gauguin e dei simbolisti.

La sua arte ha piuttosto affinità con la tapezzeria ed i vetri frescati che non con la pittura ad olio. Come Cézanne ed attra-

verso Cézanne egli cercava lo stile. Nei paesi del sole tropicale, ove visse, egli non traduceva in pittura gli splendenti contrasti della luce, ma piuttosto approfittava della serenità dell'atmosfera per equilibrare i piani, eguagliare le tinte, sopprimere la prospettiva aerea. Egli appiattiva il modellato di Cèzanne. I suoi quadri sono realmente superfici piane in cui si equilibrano delle macchie decorative.....

Gauguin che ha avuto tanto disordine e tanta incoerenza nella sua vita, non ne tollerava punto nella sua pittura. Egli amava la chiarezza, segno d'intelligenza. La ricostruzione dell'arte che Cèzanne aveva incominciata con i materiali dell'impressionismo, Gauguin l'ha continuata con minor sensibilità ed ampiezza, ma con maggiore rigorosità teorica. Egli ha reso più esplicito il pensiero di Cézanne. Ritemprandolo alle sorgenti dell'arte, ricercando i primi principii ch'egli chiamava *le leggi eterne del Bello*, egli ha dato ad esso una più intensa forza. « La barbarie, scrisse egli, mi ringiovanisce. Io sono risalito molto addietro, più addietro dei cavalli del Partenone... sino al « dada » della mia infanzia, al buon cavallo di legno. »

Noi dobbiamo ai *barbari*, ai *primitivi del* 1890 d'aver rimesso in luce alcune verità essenziali. Non più *riprodurre* la natura e la vita con mezzi approssimativi o illusionistici, ma al contrario riprodurre le nostre emozioni ed i nostri sogni *rappresentandoli* con le forme ed i colori armoniosi è questa, io persisto nel crederlo, una importanza nuova, almeno per i nostri tempi, del problema dell'arte: e questa nozione è ancor oggi feconda.

L'ANTICO E NUOVO ORDINE CLASSICO.

Nella nozione d'arte classica ciò che domina è l'idea di sintesi. Non vi è classico che non sia cauto nell'usare i suoi mezzi, che non subordini tutte le grazie del dettaglio alla bellezza dell'assieme, che non raggiunga la grandezza per mezzo della concisione.

Ma l'arte classica esige ancora la fede in rapporti necessari, in proporzioni matematiche, in una norma di bellezza, sia nel soggetto dell'opera d'arte (canone umano) sia nell'economia del-

l'opera stessa (leggi di composizione). Essa esige un giusto equilibrio tra la natura e lo stile, tra l'espressione e l'armonia.

Il classico sintetizza, stilizza, o, a seconda che si preferisca, inventa la Bellezza non solo quando scolpisce o quando dipinge, bensì anche quando adopera gli occhi, cioè quando guarda la Natura. Ogni oggetto ch'egli considera, è ricreato da lui in quanto oggetto; egli conserva ad esso la sua logica essenziale pur nel trasformarlo secondo il proprio genio. Ad esempio, lo scultore greco della scuola di Fidia non evita una modellatura: semplificando egli non sopprime, ma è tale la matematica con cui ordina ogni dettaglio che tutti si perdono in una suprema armonia: il corpo che la sua arte immagina è oggettivo tanto da sembrar vero, e tuttavia il pensiero dell'uomo l'ha costruito, vi è stile. Così dagli elementi tolti alla natura il Classico non crea solo elementi d'un oggetto d'arte, come l'Orientale, il Romantico o l'Impressionista, bensì anche elementi d'una natura sua propria, intelleggibile e rifatta secondo la sua immagine.

Il Classico ha il gusto della Bellezza oggettiva. Egli vuole ovunque la ragione e la verosimiglianza. Egli ha grandi idee, forti impressioni, egli trae alla luce la bellezza ideale degli oggetti; ma il senso suo del *generale* si completa felicemente col senso del possibile. Nel piegare la natura alle regole dell'arte, non le fa violenza, non crea mostri: le sue creazioni sono robuste e armoniose come gli oggetti naturali.

U G O O J E T T I

LE LEGGI DEL NEOCLASSICISMO (1).

Sembra dunque che si sia, almeno in arte, nel pieno della reazione: più esattamente della reazione classica o, come si dice, neoclassica.

Se arte classica vuol dire ordine, per ora è un gran disordine. Perciò mi sono permesso di raccogliere qui, all'ombra di Raffaello, alcune di quelle dimenticatissime leggi che ho sempre stimato perpetue e, alcune di esse, non solo in arte....

* * *

L'opera d'arte non deve rivelare lo sforzo dell'artista. Con essa l'artista deve mostrare di sapere e potere più di quanto v'ha posto. Quel che ha detto Tucidide degli Ateniesi si può ripetere di Raffaello: « Essi compivano le loro opere migliori con una certa noncuranza ». Noncuranza non trascuranza.

* * *

Anche in pittura sappi bene quel che vuoi dire e dillo più francamente e più chiaramente che puoi.

* * *

L'abbozzo è niente: l'opera finita è tutto. In arte come nella vita non il sospiro d'amore importa, ma il neonato vivo e vitale.

* * *

Nessun artista è autodidatta. Non aver paura, se hai fiducia in te stesso, di studiare gli antichi ed anche i contempora-

(1) Dal libro « Raffaello e altre leggi », Treves, 1921. - Per gentile concessione dell'Autore.

nei. Serviti di tutto e non servir nessuno. L'egoismo è per l'artista una virtù. Donatello, Masaccio, Ghirlandaio e, fra i vivi, Perugino, Pinturicchio, Michelangelo, Leonardo, Fra Bartolomeo, Sebastiano del Piombo; da tutti Raffaello ha preso quel che gli occorreva per diventare Raffaello. Oggi il Signor Icchese non vuol entrare nei musei per non corrompere quella che chiama la propria originalità: ma la copia Cèzanne sulle fotografie.

* * *

Dopo tanti anni di movimento e di convulsione, restituisci alla pittura il riposo, la serenità e la stabilità. Falla, cioè, tornare opera virile.

* * *

Credi nella bellezza e nel suo fascino eterno in questa vita e forse nell'altra.

* * *

Il paesaggio in pittura è uno schiavo; il padrone è l'uomo. Noi moderni, per bontà e sottigliezza d'animo, appena liberati gli schiavi di carne e d'ossa, siamo venuti anche a liberare quest'altro schiavo dipinto. Moda romantica e passeggera. Il paesaggio è rimasto un liberto che anela tornar servo com'è la sua natura indelebile. Pittore è l'uomo che sa, con l'arte sua, creare un uomo. Il resto è accompagnamento.

* * *

Il pittore deve rendere l'ideale visibile e tangibile quanto il reale. L'ideale in arte non è nebuloso e approssimativo. L'ideale è un chiaro canto invisibile che esce da una visibile bocca. E' Santa Cecilia in estasi, adorna, soda e formosa; la quale sa udire gli Angeli cantare lassù tra nubi, solo perchè prima ha perfettamente conosciuto tutti quegli umani strumenti raccolti davanti ai suoi rosei piedi.

* * *

Inventa con fuoco e dipingi con flemma.

* * *

L'artista è un uomo d'ordine: non ammette sperperi e rivolte. In un quadro quel che è inutile è dannoso. Col meno possibile ottieni il più possibile. Grandezza e semplicità. Ma bada che anche le minuzie possono essere preziose. Guarda i lustri delle unghie nella Madonna del Granduca e i brilli delle chiome nel ritratto di Bindo Altoviti.

* * *

Considera il ritratto del Castiglione, dell'Inghirami, dell'Altoviti, di Leon decimo. E torna a convincerti che un ritratto deve raffigurare un uomo, non l'attimo d'un uomo.

* * *

Sì la sensibilità. Ma senza intelligenza non c'è arte. La sensibilità è il seme ma l'intelligenza è il campo arato.

* * *

Composizione è fatto della ragione. Significa ordinare, bilicare e congegnare la tua invenzione, pesi e luci e colori, così da raggiungere l'effetto di bellezza che hai immaginato e che t'ha acceso. Sarà buona quando la tua prima fantasia non solo t'accenderà ma ti persuaderà. Claudio, Hobbema, Constable, Corot, Fontanesi, composero i loro paesi con la cura e sapienza con cui Raffaello compose la Disputa e la Messa di Bolsena. E vi sono, per questo, utili norme. Solo chi le conosce può inventare a sè stesso norme nuove.

* * *

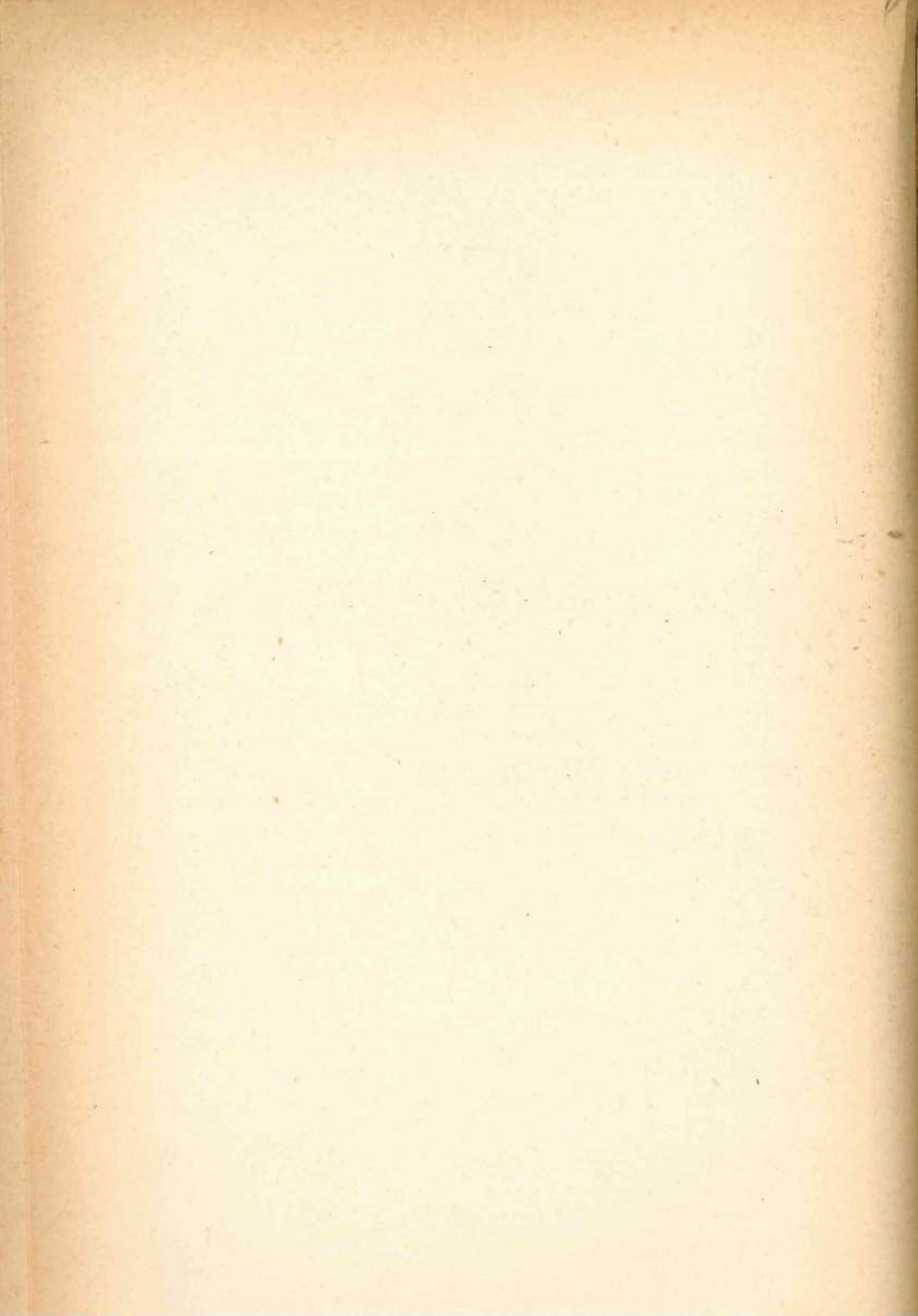
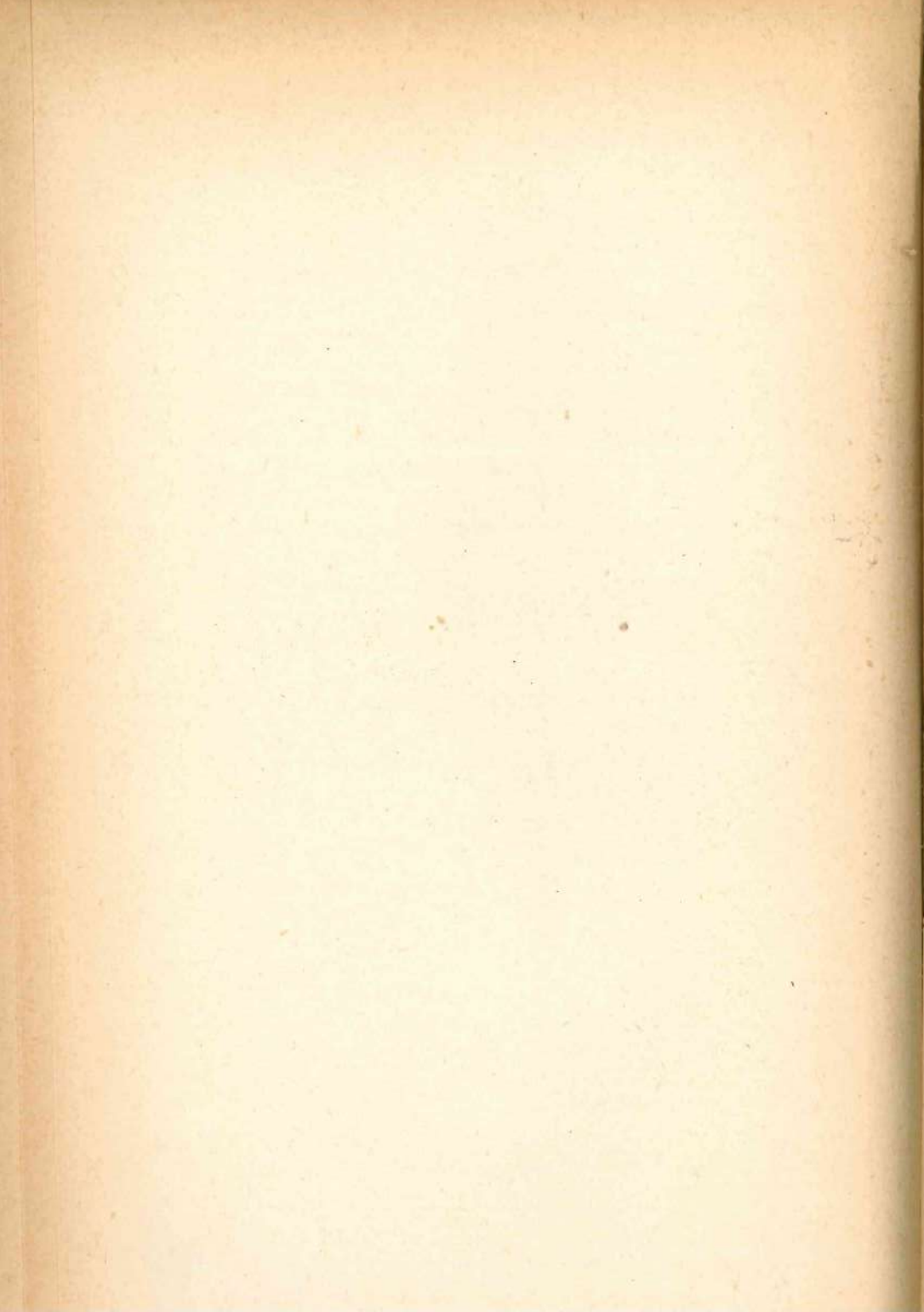
Solo disegnando architettura, ti capaciterai che la prospettiva è madre del colore: madre che prima lo contiene e quasi asconde in se; poi lo crea e lo libera dandogli voce e respiro; infine lo educa facendolo rispettoso dei suoi vicini.

* * *

Fuggi ormai nei tuoi dipinti la piena luce del sole ch'è

la morte del colore. Torna ad amare la luce tranquilla e diffusa dell'alba che si fa aurora.

* * *

Mascherati come vuoi: sarai sempre un figlio della Grecia e di Roma.

PARTE V.

I D E A L I S M O

Per l'intricato e successivo giuoco di reazioni il carattere fondamentale dell'Arte nell'Ottocento non appare ancora in chiara luce, mentre invece la critica artistica degli ultimi anni di questo secolo e dei primi tempi del nuovo, lascia intravedere, a chi la consideri con senso di penetrazione, la sua tendenza essenziale.

Alla base della critica stilistica come alla base della critica estetica crociana sta l'idealismo: nella prima v'è l'idealismo oggettivo, formale, diremmo classico; nella seconda l'idealismo soggettivo, lirico, ultima derivazione ed insieme superamento del romanticismo.

Le due scuole critiche si imperniano su due diverse estetiche. La teoria della « pura visibilità » da cui deriva lo stilismo, è rappresentata qui da Fiedler e da Hildebrand. Van Mareès, terzo grande assertore dell'estetica formale, non ha lasciato nei suoi scritti documenti tali che completino le dottrine degli altri due pensatori. Solo un accenno al valore del senso tattile nell'arte figurativa che una delle sue lettere contiene, ci ha indotti a riportarla come lieve riflesso del suo sentimento della forma.

Le basi della nuova estetica sono date invece nello scritto del Fiedler in cui egli analizza l'attività dell'artista plastico mirando a discernere il carattere distintivo di essa. La funzione dell'occhio è la caratteristica dell'artista plastico. Mentre negli uomini comuni l'occhio è un organo recettivo, nell'artista esso assurge al valore di organo produttore. La visione del mondo nell'uomo comune è passiva, la visione dell'artista è una creazione.

Il Croce acutamente limiterà questa teoria dell'occhio creatore ad un significato metaforico. L'estetica del Fiedler vale dunque negativamente, come reazione contro il criterio dell'arte figurativa imitatrice della natura, come purificazione di essa da ogni intellettualismo.

Positivamente, questa teoria raggiunge una profonda consapevolezza del carattere intimo del processo artistico, in quanto afferma che visione e realizzazione, contenuto e forma nascono simultaneamente nell'artista, che in lui il pensiero e l'azione sono un unico processo, ch'egli è dunque veramente creatore.

Hildebrand cerca di definire la « visione creatrice » propria all'artista, e la realizza materialmente nella visione prospettica da lontano, contrapposta alla visione da vicino ch'egli chiama « comune ».

Non abbiamo citato la troppo complicata analisi della « visione da lontano » ch'egli dà nel suo libro sul « Problema della forma nelle arti figurative », ed abbiamo invece inserito nell'Antologia alcune pagine in cui esemplifica questa visione artistica descrivendo il libero lavoro dello scultore nel blocco di pietra.

Nel cerchio dell'estetica formale abbiamo posto lo stilismo critico che ne deriva. Il Berenson nel suo saggio si oppone alla critica psicologica romantica con la sua teoria, qui chiaramente discussa, dei « valori tattili ». Il Wölfflin vuole costruire una storia dell'arte che non sia storia della coltura, bensì analisi delle diverse « visioni » che i vari secoli ebbero della forma.

Egli vuole dunque astrarsi dal complesso storico e spirituale delle diverse epoche, che per Dvořák costituisce invece l'essenziale complemento della vita artistica e quindi della storia dell'arte: egli studia lo svolgimento degli stili nella loro astrattezza.

Un'analisi di tutte queste dottrine formaliste estetiche e critiche è data, con chiarezza latina, nel saggio di Lionello Venturi che ad esse fa seguito nel nostro libro. Egli le valuta non come fondamenti estetici, bensì come

orientamenti pratici della critica verso l'opera d'arte figurativa, per una maggiore comprensione dei mezzi d'espressione particolari all'artista plastico; egli coglie perciò con giustezza il contributo ch'esse hanno portato all'arricchimento della nostra sensibilità critica, all'allargamento del concetto d'arte plastica libera da letterarie influenze.

Il saggio del Croce in cui è tracciato lo sviluppo interno della critica d'arte con una rara potenza di chiarificazione e di sintesi, chiude e completa il capitolo dell'Idealismo e tutta l'Antologia.

Come gli antichi metodi così anche il nuovo stilismo è passato al vaglio della acutissima critica crociana, e, di contro all'astrattezza del formalismo, risalta il « motivo lirico » dell'opera d'arte, a cui il Croce s'orienta con profondo senso d'umanità.

Critica formale e critica estetica avvicinate per contrasto, rivelano in fondo una possibilità di accordo; la prima offrendo all'altra il mezzo di comprendere le particolari leggi dell'espressione plastica per risalire sino a « l'individuale lirica dell' anima umana » nell' artista creatore.

KONRAD FIEDLER

1841-1895

L'ATTIVITÀ CREATRICE DELL'OCCHIO.

Che cosa è ora questa disposizione artistica particolare che può caratterizzare l'attività dell'artista plastico? Questa disposizione consiste in ciò che, nell'assieme degli organi per mezzo dei quali il materiale sensibile diventa realtà, l'occhio è chiamato ad un significato e ad un valore preponderante e indipendente. Non c'è dubbio che questa disposizione non deve essere pensata priva di una base fisiologica; è un allontanamento parziale dalla comune costituzione umana, una specie di anormalità; ma ciò è qui assolutamente indifferente. La spiegazione non deve posare su basi fisiche, bensì, se anche parte dalla premessa che il fatto psichico non si deve pensare indipendente dai presupposti corporei, deve tuttavia occuparsi soltanto del lato psichico del fatto.

Questo si presenta così che, sulla base del presupposto generale secondo cui la realtà non è se non un prodotto della natura sensibile-spirituale dell'uomo, in questo particolare caso all'occhio spetta la funzione decisiva nella produzione dell'immagine del mondo. Apparirà a prima vista strano che un organo che tutti posseggono e di cui tutti fanno l'uso più esteso debba essere il centro motore di una produzione che è tuttavia a disposizione soltanto di una piccola parte degli uomini. In generale si riconoscerà volontieri che l'occhio è per l'artista plastico una condizione essenziale della sua attività, e che questa senza l'occhio non è assolutamente concepibile, ma si partirà sempre dalla condizione di una particolare forza artistica che si cerca in tutt'altro posto che nell'occhio e per cui l'occhio prende sempre soltanto la posizione di un organo ausiliario. Ed invece si potrà dare uno sguardo nel centro dell'attività arti-

stica solo se si diverrà consapevoli che l'essenza di essa sta esclusivamente nell'occhio . . . .

Per poter capire che cosa s'intenda quando si afferma che l'attività dell'artista plastico, secondo la sua propria essenza, sta nell'occhio, parte dall'occhio, bisogna anzitutto considerare che nella produzione della coscienza comune della realtà l'occhio è sì partecipe, ma è tuttavia limitato ad una sola partecipazione . . . .

La capacità dell'organo visivo non è invece esaurita del tutto dalla partecipazione che spetta all'occhio nella formazione della coscienza della realtà sviluppantesi nella forma linguistica. Questa capacità si estende molto di più: là essa si esaurisce nella acutezza, nella precisione, nella percezione di forme e colore, nella memoria, nel partecipare alla formazione delle rappresentazioni spaziali: mentre il compito dell'organo visivo è molto importante, e il suo dominio si estende quasi sopra tutto il campo della vita dello spirito umano. Questa partecipazione dell'occhio è stata più volte oggetto di indagini: ma non si è andati più in là; ed anche l'attività dell'artista plastico la si è concepita come un'attività a cui l'occhio è interessato nel modo comune. Ed invece per quello che riguarda questo genere di attività dell'organo visivo, l'artista non si distingue dal non artista; ed appunto da ciò può derivare il fatto che non si sia progrediti nella comprensione dell'attività artistica. Si è arrivati soltanto alla soglia ma non si è gettato uno sguardo nel regno veramente interiore.

La funzione dell'occhio è, per l'uomo artisticamente dotato, l'unico carattere distintivo — in tutti gli altri rapporti egli divide il suo possesso con la comunità — in lui si specializza la coscienza della realtà sviluppantesi e svolgentesi in modo particolare, e cioè soltanto in base al senso visivo. Il vedere si sviluppa in una espressione ad esso caratteristica, non si esaurisce contribuendo per la sua parte alla formazione delle rappresentazioni dei concetti, e neppure rimanendo fermo al compito, egualmente passivo, della recezione dell'impressione, bensì a questo punto passivo esso collega una attività agente più larga. In fondo non si può parlare di un contegno passivo, solamente

ricettivo, dell'occhio: esso è fin da principio un'attività che comunemente non è continuata al di là del punto in cui può rimanere per aiutare la formazione delle immagini, ciò che, in senso generale, si chiama rappresentazione; esso è un resultato di attività collettiva di diversi organi sensori. Nell'artista, invece di arrestarsi a questo punto e di aggregare ad un'altra corrente quanto ha guadagnato, l'attività dell'occhio al contrario si isola e, mentre gli sviluppi che si compiono in base ad altre attività sensorie vengono interrotti e messi a riposo, si compie qui a poco a poco uno sviluppo che si rappresenta in un mondo di figure assolutamente particolari e perfettamente indipendenti.

L'attività esteriore, figurativa, dell'artista non deve essere pensata come se accompagnasse un'attività interiore, bensì come la forma in cui l'attività interiore appare, non appena è giunta ad un dato grado, e in cui si compie il suo definitivo sviluppo.

Al punto in cui l'attività della mano comincia a lavorare il materiale plastico, precede un processo in cui non si può ancora parlare di un'attività plastica. Ma dal momento in cui il processo si è sviluppato in una attività plastica, un suo sviluppo ulteriore può essere pensato soltanto attraverso le immagini.

Se da una parte solo nell'attività plastica e mediante essa un processo spirituale raggiunge il culmine del suo sviluppo e diventa qualcosa che non ha esistenza spirituale o d'altro genere prima e fuori di essa, d'altra parte non si può affermare per questo che lo spirito umano non sia capace di svolgere anche senza il lavoro della mano che scolpisce, disegna, dipinge, delle rappresentazioni, le quali sono i modelli spirituali delle opere nate per attività delle mani.

Qui però bisogna distinguere. Troppo facilmente le rappresentazioni, le immagini della fantasia che popolano ininterrottamente il cervello umano, vengono messe in relazione con l'attività dell'artista plastico; e soprattutto dove la facoltà di rappresentazione è molto viva, dove inoltre si aggiunge un caldo, recettivo sentimento per la natura, una gioia delle opere d'arti esistenti ed un ricordo di queste stesse, si suole ammettere un sentimento artistico. E tuttavia lo stato spirituale che viene

caratterizzato in questo modo non ha nulla a che fare con quello stato spirituale che si deve designare come veramente artistico. Quel mondo di rappresentazioni che appartiene più vivamente o più debolmente, più riccamente o più poveramente all'esistenza spirituale d'ogni uomo, è uno degli elementi da cui si svolge la vita spirituale verso qualche direzione, tendendo ad una espressione. Questo mondo di rappresentazione sta anche esso al disotto della soglia del mondo di rappresentazione artistico, ed anche se esso, all'infuori di quelli che si potrebbero chiamare i suoi elementi naturali, si realizza con riminiscenze del mondo dell'arte, tuttavia queste ultime non hanno altro valore e carattere che negli elementi naturali.

Esso infatti non condiziona uno sviluppo ulteriore in un determinato indirizzo, nè l'espressione in una determinata forma: sfuggevolmente e incompiutamente, come esiste in continua mutazione, esso può ritornare a sprofondarsi nell'oscurità da cui si è a mala pena sollevato, o può — e questo è il caso comune — conquistare un'esistenza frammentaria, fuggevole, nelle parole o anche nell'immagine; ma ad ogni modo non si eleva al regno di una propria figurazione; poichè, quanto è lontana la pura espressione linguistica dalla figurazione poetica e scientifica, altrettanto *lontana è l'espressione figurativa solamente illustrativa, anche solo dal principio del processo artistico infinito.*

Chi dunque si lusinga nell'idea che un dato capitale di rappresentazioni gli possa dare accesso anche solo alla comprensione della creazione artistica, è in errore. Ciò dipende da un'illusione molto diffusa, e cioè, che nella rappresentazione comune siano dati dei modelli spirituali di qualcosa che ha bisogno soltanto dell'esecuzione in un materiale per assurgere ad un'opera d'arte.

Bisogna invece convincersi che quello che merita il nome di rappresentazione artistica non può nascere in nessun altro modo che per mezzo del processo figurativo . . . .

Bisogna tener fermo che la mano non eseguisce qualche cosa che ha potuto essere già prima formato nello spirito, ma che il processo eseguito per mezzo della mano è soltanto lo stadio ulteriore di un fatto unitario ed indivisibile che si pre-

para nello spirito invisibilmente, ma non può raggiungere il supremo grado di sviluppo se non appunto per mezzo della realizzazione plastica.

Poichè se ponessimo il caso che gli uomini fossero nati in possesso di tutta quanta la loro organizzazione spirituale ma senza mani, questo non porterebbe per conseguenza un impoverimento del mondo delle rappresentazioni nel modo comune, ma l'origine della rappresentazione artistica sarebbe invece tanto poco possibile, quanto l'origine di concetti e di rappresentazioni legate alle parole è assurda quando il nascere del linguaggio fosse arrestato dalla mancanza degli organi vocali. Come l'uomo senza organi vocali non sarebbe potuto arrivare al pensiero del linguaggio e quindi del pensare discorsivo, così egli non sarebbe potuto arrivare, se gli fosse mancata la capacità meccanica figurativa, a svolgere le rappresentazioni che gli sono procurate attraverso l'occhio, in quelle visioni di cui è costituito il regno dell'arte.

ADOLF HILDEBRAND

Marburg 1847 — Monaco 1921

LIBERTÀ E SINTETICITÀ DELL'ARTE FIGURATIVA.

Io intendo per « architettura » la costruzione in unità d'un assieme di forme, la quale è indipendente dallo speciale linguaggio d'ogni forma. Un dramma, una sinfonia contengono quest'architettura, questa ossatura interiore; sono un assieme organico di rapporti quanto un quadro od una statua, sebbene le arti differenti vivano in sfere diverse.....

Solo per mezzo della formazione architettonica dei dati accumulati con lo studio e con l'osservazione della natura, si crea una vera opera d'arte. Ciò che si chiama « l'imitazione » rappresenta dunque il mondo di forme prese dalla natura, e questo raggiungerà la perfezione del carattere d'opera artistica solo attraverso la costruzione architettonica.

In tal modo la pittura e la scultura lasciano il semplice naturalismo ed entrano nella sfera comune di tutte le arti....

Un sentimento caratteristico nasce quando l'impotenza arresta lo svolgimento architettonico delle nostre facoltà imitative: è l'oscura coscienza d'una insufficienza artistica. Si cerca di supplirvi aumentando l'interesse del soggetto presentato, o col mezzo di allusioni profonde.....; tutto questo con lo scopo di portare l'opera in una regione poetica più elevata. *È evidente, tuttavia, che le arti figurative non prendono altrove a prestito la loro poesia: e compiono ben altro ufficio che quello delle illustrazioni.*

La loro vera poesia dipende dal modo con cui si contemplano le cose, nasce dal più puro aspetto delle cose. L'azione delle arti figurative consiste nell'impadronirsi dell'oggetto per trasfigurarlo, ma esse non considerano l'oggetto in sè stesso dal punto di vista etico o poetico.

. . . .

È precisamente per mezzo di questa concentrazione e di questa condensazione nell'immagine che l'arte perviene a superare le sparse incertezze della natura. L'artista, per questo scopo, osserva l'apparenza della natura nella sua eterna trasformazione. Egli sfronda tutte le diramazioni deboli, insignificanti, e si pone così in posizione favorevole di fronte alla natura. Per mezzo di questo sistema di purificazione egli può dare all'immagine la forza che le imprime un valore di contro alla natura...

La qualità dei fattori che l'artista sceglie tra le fluttuazioni della mobile apparenza, e ch'egli fissa per adoperarli nella sua ordinata costruzione, la qualità dei mezzi d'apparenza ch'egli trascrive tra la massa delle apparenze che incontra nel suo contatto con la natura, il modo con cui egli li usa per provocare normalmente la rappresentazione della forma, costituiranno il suo punto di vista individuale, la sua soggettiva necessità di rappresentazione.

IL LAVORO LIBERO NEL BLOCCO DI PIETRA.

Sarà necessario disegnare l'immagine sulla faccia principale della pietra. Sceglierò questa faccia piana quanto m'è possibile affinchè m'appaia come una superficie ideale e non come qualcosa di già formato. Vedendo con l'immaginazione l'immagine attraverso la superficie, posso riempire questa di quante rappresentazioni di forme io voglio. Mi preoccuperò della profondità della pietra solo perchè devo vedere se la mia figura vi può trovar posto. Mi trovo dunque nella stessa situazione di chi comincia un rilievo, ed eccomi nella necessità di fissare l'immagine di seguito e di non riservarmi la sua determinazione netta in un momento più inoltrato del lavoro.

Questa necessità costringe la mia immaginazione a produrre una figura che si caratterizza già in questa superficie nelle sue masse principali. Se già per mezzo di esse è riconoscibile, io ho dato un solido fondamento a tutto il mio lavoro ed a tutti gli aspetti della figura. In tal modo giungerò a rappresentarmi una figura che esiste bene anche in rilievo, vale a dire che anche nel rilievo si esprimerebbe bene. Ma io devo inoltre raffigurarmi

ciò che appartiene alla prima sezione del blocco, e ciò che cadrà nella successiva. Per mettere i punti culminanti di questo primo piano in relazione grafica netta, vale a dire a due dimensioni, io concepirò l'immagine in modo che molti punti principali cadano nel primo strato, per esempio una testa, una mano, un ginocchio, a seconda della posa. Mentre scolpisco questa figura nella pietra, togliendo immediatamente la materia al di là dei contorni e sbozzando la forma nell'interno di essi, comincio a tener calcolo della dimensione di profondità reale che spetta alla mia figura a tondo. Non posso raggiungere questo risultato se non aiutando la mia intuizione con i miei occhi, vale a dire osservando lateralmente le forme divenute libere: così io controllo le misure di profondità trasformandole in misure di superficie. Poichè sul momento questo è possibile solo molto imperfettamente, la mia opera avrà sempre maggiormente il carattere del rilievo, e risalterà in proporzione del desiderio dei miei occhi di movimenti di profondità, di luce e di ombra.....

Il risalto dell'immagine fuor dalla sua massa dipende dunque continuamente dalla necessità che hanno gli occhi di veder più nettamente, e l'immaginazione agente è sempre un'immaginazione che guarda come se si trovasse ad un punto di vista lontano.

L'immagine possederà dunque, così forzatamente isolata ed in tutti gli stadî successivi della costruzione, il carattere d'unità; e questo carattere sarà uniforme poichè vi sarà comunità di superfici e l'unità di una lavorazione condotta secondo un eguale punto di vista; tuttavia essa non avrà ancora l'unità reale della sua forma materiale che deve essere vista a seconda dei varii aspetti.

Naturalmente l'esperienza e la maestria dell'artista determineranno il numero di stadi necessarii per raggiungere la forma necessaria della sua immagine. Dapprima egli avanzerà a poco a poco negli strati della pietra come questi si presentano, e risolverà così tutte le rappresentazioni di superficie che si offriranno a lui: più tardi, quando avrà maggiore abitudine a questo lavoro, darà immediatamente alle sue misure di profondità la loro dimensione reale. A questo punto egli

ardirà prendere una scala più grande per misura di profondità. Ma egli non deve perder di vista la necessità di applicare questa misura e simultaneamente sbalzare dalla pietra ciò che appare alla superficie. Io non posso procedere al secondo strato della rappresentazione prima d'aver fatto sorgere completamente la prima: infatti le condizioni tecniche del lavoro esigono che io estragga uniformemente l'immagine dalla superficie, prima di poter procedere in profondità, poichè altrimenti io avrò fissato un numero di incavi che renderebbe impossibile il lavoro dello scalpello e non permetterebbe di raggiungere la nettezza dell'immagine.

Michelangelo ha caratterizzato il procedere del lavoro in marmo, dicendo: Si deve rappresentarsi l'opera come adagiata in un'acqua che si asciuga in modo da far giungere a poco a poco la figura alla superficie, sino a ch'ella sia del tutto liberata. Noi giungiamo così a creare per l'occhio una forma determinata secondo la nostra rappresentazione, e tale forma ha per speciale carattere questo, d'esser stata concepita in forme isolate come se queste fossero parti d'una sola sezione di superficie.

Le forme isolate ottengono in tal modo una correzione od unità che esiste solo per l'occhio, e che non deriva loro da ragioni organiche. Questa secreta, muta armonia ha la massima importanza per la percezione naturale dell'opera da parte dello spettatore, poichè essa gli conduce, per così dire, l'immagine per gradi successivi e con una determinata purificazione, vale a dire a grandi masse semplici. Questa concordanza secreta è, come noi già sappiamo, la rappresentazione artistica della forma e dello spazio, poichè essa ha portato l'immagine in una forma chiara all'occhio, e ritmica, suddivisa, decomposta riguardo alla rappresentazione.

. . . .

L'artista che, accanto ai greci, ha saputo sviluppare con minori preoccupazioni e con maggiore logicità di tutti, il rapporto diretto del modello di rappresentazione e della maniera di costruzione, è Michelangelo. La sua visione, la realizzazione di essa, sono in lui un'unica cosa.

Una utilizzazione perfetta dello spazio di pietra, una apparenza totale ferma quanto è possibile, ecco la sua caratteristica.

La sua rappresentazione d'oggetti tende a riempire nei limiti del possibile, una unità spaziale. Egli concentra la vita quanto più gli è permesso, ed evita lo spazio inanimato.

Minor misura di spazio materiale vi è da togliere allo scalpello, e più il processo costruttivo diviene serrato, ricco, direi sostanziale per l'immaginazione. Tutti i gesti che disperdono, o tutte le estremità che si isolano dalle masse sono bandite per il loro aspetto diffuso. La sua immaginazione fa sorgere movimenti di figure che, senza perdere la loro energia, o la loro forza, occupano pochissimo spazio attorno al tronco: non sono che torsioni e curve d'articolazioni. Ecco come il suo imperioso sentimento interiore d'unità spaziale omogenea lo allontanava da tutti i gesti comuni, poichè questi non possono essere l'espressione immediata di tale necessità, ed ecco come egli raggiunge una rappresentazione d'oggetti che è spiegata e giustificata solo dalla sua esigenza artistica.

Egli sottomette, con una logica appassionata, la sua immaginazione creatrice dei corpi a questa esigenza: e nasce un nuovo mondo di corpi. Egli estrae dalla natura e pone in luce una abbondanza di movimenti che prima di lui erano stati poco osservati od erano del tutto sfuggiti. Un sentimento infinito della vita nasce e si propaga in questa direzione, e le figure presentano un « maximum » di vita in un « minimum » di spazio. Noi dobbiamo comprendere ciò come un arricchimento continuo del mondo della rappresentazione messo in rapporto con una continua semplificazione della realizzazione e della unificazione spaziale.

Il punto di vista puramente artistico è il solo che s'impone quando si contemplano le sue figure ed ecco perchè nessun altro punto di vista può spiegare il suo mondo di movimento. Lo stacco e la solitudine della rappresentazione dà alle sue figure, per mezzo della sua intransigente logica, un allontanamento da ogni rispondenza umana, un'altezza inaccessibile, mentre l'incredibile spontaneità della loro genesi le avvicina intimamente allo spettatore...

HANS VON MAREÈS

1837-1887

LETTERA A MELANIE TAUBER.

La prima condizione per esser capaci di produrre una buona opera d'arte è il tatto. Eccomi qui come Faust; per spiegare e chiarire quello che voglio dire dovrei scrivere molte e molte pagine e ne risulterebbe sempre che il tatto contiene in sè la prima e l'ultima condizione di ogni attività artistica. Quando si è vicini ci sono mille opportunità che agevolano l'esposizione del sentimento e dell'opinione propria, ed anche quando si è vissuti molto assieme l'uno può dir all'altro tutto con poche parole. Ma per avere un effetto a questa distanza, data la mia povertà d'espressione..... Mi assale una certa paura d'essere frainteso. Ed ancor più in un'arte che deve dir cose per cui non son fatte le parole. Tutto ciò con la massima stima per la sua capacità di comprensione.

Frattanto trovo bene ch'ella dipinga natura morta. L'avverto, piccola pittrice (scusi questa interiezione) ch'ella non deve guardare mai l'oggetto in sè, bensì osservare i suoi rapporti con l'ambiente così nel contorno, vale a dire forma, come anche nel colore. Se ella se ne farà un'abitudine, presto scoprirà che si può dipingere rotondo senza modellare.

Il nostro occhio osserva per prima cosa nella natura macchie diversamente limitate e colorate, e solo la nostra esperienza e la nostra scienza ci fanno riconoscere anche gli oggetti intieri.

Già la semplice imitazione ingenua di queste macchie produce una certa illusione: se fossi in lei, io partirei da questo punto perchè in tal modo ella arriverà a possedere i mezzi con cui si imita.

È errato appropriarsi la maniera e la tecnica di un altro, perchè con ciò viene posta una parete fra l'occhio e la natura, la più grande artista. È naturale che in questo modo non si possa ancora dipingere un quadro completo: ma vogliamo ora fermarci a questo punto, perchè a poco a poco in questa rozza materia si può scolpire qualcosa di fine.

BERNHARD BERENSON

« I PITTORI FIORENTINI DEL RINASCIMENTO ». (1)

La pittura fiorentina nel periodo che va da Giotto a Michelangelo comprende artisti quali Orcagna, Masaccio, Fra Filippo, Pollaiuolo, Verrocchio, Leonardo e Botticelli.

Confrontate ad essi i più grandi nomi di artisti veneziani, i Vivarini, i Bellini, Giorgione, Tiziano e Tintoretto: una notevole differenza ci colpisce subito. Il valore degli artisti veneti è limitato al loro valore di pittori. Non così per i fiorentini. Scordate che erano pittori, rimangono sempre grandi scultori, dimenticate che erano scultori e ancora restano architetti, poeti ed anche uomini di scienza. Essi non lasciarono intentata alcuna forma di espressione e di nessuna poterono dire: « Questa può perfettamente rendere il mio intento ».

La pittura offre una manifestazione soltanto parziale, e non sempre la più adeguata, della loro personalità, e di fronte ad essi abbiamo la sensazione che l'artista sia più grande della propria opera e l'uomo si innalzi al disopra dell'artista.

L'immensa superiorità dell'artista, anche sulla sua opera somma in ognuna delle forme d'arte, ci mostra come la sua personalità si lasci pochissimo guidare da quella particolare arte in questione, e come egli tenda a foggiarla piuttosto che a lasciarsi da essa foggiare.

Sarebbe quindi assurdo trattare il pittore fiorentino come un semplice anello tra due punti di una necessaria evoluzione. La storia dell'arte di Firenze non può mai portarci, come quella di Venezia, allo studio di un placido e tranquillo sviluppo.

Ogni uomo di genio portava in seno alla sua arte un grande intelletto, che non si accontentava mai di produrre una semplice

(1) Dal libro « The florentine Painters of the Renaissance » (Ed. Putnams), per gentile concessione dell'Autore.

sensazione piacevole, ma cercava senza posa di rincarnare ciò che comprendeva della vita in forme che potessero in modo adatto trasmetterlo agli altri; e nel suo tentativo era quindi necessariamente portato a creare forme essenzialmente personali.

E appunto perchè la pittura fiorentina è in massimo grado un'arte formata da grandi personalità, essa viene alle prese con problemi del più alto interesse e raggiunge soluzioni che non perderanno mai il loro valore.

II.

La prima grande personalità della pittura fiorentina fu Giotto. Benchè non faccia eccezione alla regola che i grandi fiorentini si servono di tutte le arti nella ricerca di esprimere se stessi, egli, pur essendo rinomato come architetto e come scultore e avendo una certa fama di uomo di spirito e di rimatore, differisce dalla maggior parte dei suoi successori perchè possiede una speciale attitudine per ciò che vi è di essenziale nella pittura come arte.

Ma prima di poter apprezzare il suo reale valore, dobbiamo renderci chiaro ciò che sia l'*essenziale* nell'arte di rappresentare pittoricamente la figura — il mestiere, ben s'intende, ha le sue leggi completamente diverse —. Poichè la rappresentazione della figura, possiamo dirlo subito, non era solo la preoccupazione unica di Giotto, ma l'interesse dominante dell'intera scuola fiorentina.

La psicologia ha accertato che la vista sola non può darci un esatto senso della terza dimensione. Nella nostra infanzia, molto prima che noi si possa compiere coscientemente questo processo, il senso del tatto, aiutato dalla sensazione muscolare del movimento, ci insegna a renderci conto, sia riguardo agli oggetti che riguardo allo spazio, della profondità, cioè di questa terza dimensione. Nello stesso periodo incosciente impariamo ad assumere il tatto come prova della realtà di questa terza dimensione. Il bambino è oscuramente consapevole dell'intima connessione tra il tatto e la terza dimensione. Egli non può persuadersi della irrealtà del mondo che vede riflesso nello spec-

chio, sinchè non ha toccato la parete posteriore dello specchio. Più tardi noi dimentichiamo completamente la connessione, benchè essa resti sempre vera, per cui ogni volta che i nostri occhi riconoscono come reale una cosa, noi diamo valore tattile alle impressioni della retina.

Ora la pittura è un'arte che tende a produrre la più durevole impressione di realtà artistica per mezzo di due sole dimensioni. Il pittore deve perciò fare coscientemente ciò che noi tutti facciamo incoscientemente: costruire la terza dimensione.

E può compiere il suo lavoro solo come noi compiamo il nostro, cioè dando valori tattili a impressioni della retina.

Il suo primo studio deve quindi essere quello di educare il senso tattile, perchè io devo avere l'illusione di poter toccare la figura, devo aver l'impressione illusoria di varie sensazioni muscolari nel palmo della mano e sulle dita corrispondenti alle varie sporgenze di questa figura, prima di riconoscerla reale e lasciarla agire sù di me. Ne segue che l'essenziale nell'arte della pittura — distinta dall'arte del colore, ricordiamocene bene — è in certo modo di suscitare la nostra coscienza dei valori tattili, così che la pittura abbia almeno ugual forza dell'oggetto rappresentato, nel suscitare la nostra immaginazione tattile. Orbene, appunto di questo potere di suscitare la coscienza tattile — che ho osato definire la parte essenziale dell'arte pittorica — era supremo maestro Giotto. Questo è il suo eterno titolo di grandezza e questo lo renderà fonte del più alto godimento artistico finchè resterà traccia della sua arte nelle pitture che purtroppo il tempo consuma, e nei friabili affreschi. Poichè per quanto grande egli fosse come poeta, interessante come narratore, splendido e maestoso come compositore, egli in queste doti era superiore soltanto in certo grado a molti che dipinsero in varie parti d'Europa nei mille anni che passano tra la decadenza della pittura antica e la nascita con lui della pittura moderna. Ma nessuno degli altri maestri aveva la potenza di suscitare l'immaginazione tattile, e in conseguenza essi non dipinsero mai una figura che avesse una vita artistica. I loro lavori, se mai hanno un valore, lo hanno pei simboli diligentemente elaborati e molto intelligenti i quali valgono infatti a comunicare qualche

impressione, ma essi perdono qualsiasi più alto valore quando li hanno dati.

Le pitture di Giotto, al contrario, non hanno solo altrettanto potere di richiamare l'immagine tattile di quello che non abbiano gli stessi oggetti rappresentati, ma anche di più; ciò si può dire specialmente per le figure umane — quindi ai suoi contemporanei davano un senso più acuto di realtà e più verosimile vita che gli oggetti stessi. Noi, che abbiamo una maggiore conoscenza generale dell'anatomia, che chiediamo di vedere meglio l'articolazione e la flessibilità nella figura umana e che, in realtà, osserviamo in un modo molto meno ingenuo dei contemporanei di Giotto, non troviamo più le sue pitture più vere della vita stessa, ma le sentiamo ancora intensamente reali nel senso che esse suscitano potentemente la nostra immaginazione tattile e perciò ci inducono, come ogni cosa che nel presentarsi ai nostri occhi stimola tale senso del tatto, a ritenerle realmente esistenti. Soltanto quando noi abbiamo ammesso l'esistenza d'un oggetto dipinto, noi possiamo cominciare a riceverne un piacere puramente artistico e separato dall'interesse che proviamo pei simboli.

A rischio di essere accusati di divagare nello sconfinato dominio dell'estetica, dobbiamo ora fermarci un momento a questo punto per assicurarci di essere ben d'accordo riguardo al senso della frase « piacere artistico », almeno in relazione alla pittura. — A quale punto i piaceri comuni passano a piaceri specifici derivati da ognuna delle singole arti?

Il nostro giudizio sui meriti di un dato lavoro artistico dipende in larga parte dalla nostra risposta a questa domanda. Quelli che non hanno ancora distinto il piacere specifico dell'arte della pittura dai piaceri che traggono dall'arte della letteratura, potranno facilmente cadere nell'errore di giudicare la pittura dalle sue qualità drammatiche nel presentarci una situazione o dal modo di renderci un carattere; potrebbero, in breve, chiedere alla pittura che sia in primo luogo una buona « descrizione ». Gli altri che cercano nella pittura ciò che di solito si trova nella musica, la comunicazione di un piacevole stato di emozione, preferiranno le pitture che rappresentano

piacevoli compagnie, persone simpatiche, divertimenti elevati, riposanti paesaggi.

In molti casi tale mancanza di chiarezza ha nel complesso poca importanza, perchè il quadro possiede tutti questi elementi suscitatori di godimento oltre alle qualità proprie all'arte pittorica. Ma nel caso dei fiorentini, la distinzione ha conseguenze vitali perchè sono gli artisti che si sono posti più risolutamente a lavorare sopra i problemi specifici dell'arte di pittura di figura, e che più di tutti han trascurato di chiamare in loro aiuto il godimento secondario che può venire dall'associazione. Per loro il risultato è chiaro. Se vogliamo apprezzare il loro valore, dobbiamo lasciare da parte il desiderio di trovare tipi graziosi e piacevoli, oppure situazioni interpretate drammaticamente e proprio la « ricerca del suggestivo » di qualsiasi specie. Peggio ancora, dobbiamo persino dimenticare il nostro piacere del colore, che ci dà spesso un vero godimento artistico, poichè essi non si servono mai sistematicamente di questo elemento e in alcuni dei loro migliori lavori il colore è aspro e spiacevole. In realtà sulla forma e solo sulla forma i grandi maestri fiorentini concentravano i loro sforzi, e noi per conseguenza siamo costretti a riconoscere che la forma è nelle loro pitture la principale fonte del nostro godimento estetico. — Ora, noi ci chiediamo, in quale modo può la forma nella pittura darci una sensazione di piacere che differisca dalle sensazioni comuni che riceviamo dagli oggetti? Come avviene che un oggetto, la cui percezione nella natura non mi dà alcun piacere, divenga, percepito in un quadro, una fonte di godimento estetico? E che questa percezione piacevole in natura diventi un piacere assai accresciuto nel momento che è trasportata nel campo dell'arte?

La risposta, credo, sta nel fatto che l'arte suscita a straordinaria attività i processi psichici che sono la sorgente della massima parte (se non di tutti) i nostri piaceri e che in questo caso, liberi dalle sensazioni fisiche disturbatrici, non tendono mai a tramutarsi in dolore.

Per esempio: io ho l'abitudine di percepire un dato oggetto con una intensità che valuteremo 2: se d'un tratto lo per-

cepisco con una intensità di 4, ne ricevo il piacere immediato che accompagna il raddoppiarsi della mia attività mentale. Ma il piacere raramente si ferma a questo. Quelli che sono capaci di ricevere un godimento diretto da un'opera d'arte, sono indotti ai piaceri ulteriori della coscienza di sè. Il fatto che il processo psichico di percezione progredisca con inusitata intensità di 4 a 2, li soggioga con il potente senso di avere raddoppiato il proprio potere percettivo; l'intera loro personalità è accresciuta, ed accorgendosi che questo vantaggio è connesso con la presenza dell'oggetto in questione, essi per un certo tempo non solo vi prendono un interesse sempre crescente, ma continuano a percepirlo con una nuova intensità. Questo appunto la forma crea nella pittura; dà un più alto coefficiente di realtà all'oggetto rappresentato col conseguente godimento di accelerati processi psichici e il senso ricreante di avere aumentato la propria capacità percettiva (onde il maggior godimento che riceviamo dal dipinto che dall'oggetto in sè).

Ed il processo avviene in questo modo. Ricordiamo che per percepire una forma noi dobbiamo dare valori tattili a sensazioni della retina. Solitamente troviamo notevole difficoltà nel far scaturire questi valori tattili e quando ne abbiamo raggiunto coscienza, essi hanno perduto molto della loro potenza. Sicuramente l'artista che ci dà tali valori più rapidamente che non li dia l'oggetto stesso, ci procura il corrispondente piacere di una più vivida realizzazione dell'oggetto e quell'ulteriore godimento che deriva da un senso di maggiore capacità psichica. E più ancora, lo stimolo della nostra immaginazione tattile suscita la coscienza della importanza del senso tattile nella nostra organizzazione psichica e mentale, e così di nuovo facendoci sentire meglio dotati per la vita di quanto prima ne eravamo coscienti, ci conferisce un senso più alto delle nostre capacità. — E questo ci riporta ancora una volta all'affermazione che il compito principale di un pittore di figura, come artista, deve essere quello di suscitare immagini tattili.

Le proporzioni di questo piccolo libro mi impediscono di sviluppare più ampiamente un tema la cui trattazione completa assorbirebbe l'intero volume. Devo accontentarmi della spo-

glia e oscura esposizione data, permettendomi soltanto ancora quest'avvertenza, che io non voglio dedurre che non sia possibile ricevere da un dipinto godimento alcuno eccetto quello derivato dalla soddisfazione tattile. Al contrario noi riceviamo un grande godimento dalla composizione e più dal colore, e forse anche maggiormente dal movimento, senza parlare di tutte le possibilità di piaceri di associazione, a cui dà occasione ogni lavoro d'arte.

Ma ciò che io voglio dire è che, se una pittura non soddisfa la nostra immaginazione tattile, essa non può esercitare il fascino di una sempre più profonda realtà. Prima dobbiamo esaurire le idee che vi sono espresse, la forza che ha il dipinto di suscitare le nostre emozioni, ma la sua « bellezza » non ci sembrerà più espressiva al centesimo sguardo che al primo.

La mia necessità di dilungarmi su questo soggetto dipende, lo ripeto, dal fatto che questo principio, benchè sia importante per altre scuole, è sommamente importante nella scuola fiorentina. Se non ne facciamo il necessario conto è impossibile esprimere un giudizio vero sull'arte pittorica fiorentina. Noi dovremo perderci in ammirazione per il suo « insegnamento » o forse per la sua importanza storica — come se l'importanza storica fosse sinonimo di senso artistico! — ma non riusciremmo mai a renderci conto della idea artistica da cui erano dominate le menti dei suoi maestri, nè potremmo mai comprendere perchè questa scuola sia diventata così presto accademica.

HEINRICH WOELFFLIN

LA STORIA DELL' ARTE QUALE STORIA DEGLI STILI.

Il vedere in sè stesso ha la sua storia, e lo scoprimento di questi « strati ottici » deve essere considerato come il compito più elementare della storia dell'arte.

Proviamo a chiarificare questo pensiero. Ci sono solo due artisti che, malgrado siano contemporanei, differiscono tanto l'uno dall'altro per il reciproco temperamento quanto il maestro del barocco, Bernini, ed il pittore olandese Terborch. Impareggiabili come le loro personalità sono le loro opere. Davanti alle figure agitate del Bernini, nessuno penserà ai quieti e fini quadretti del Terborch: eppure, malgrado ciò, chi una volta tenne in mano disegni dei due maestri e confrontò la loro maniera generale di realizzazione dovette ammettere una vera parentela reciproca. In tutti e due vi è lo stesso modo di vedere per macchia invece che per linea — maniera che noi chiamiamo pittorica — e che è una differenza caratteristica del secolo diciassettesimo di fronte al sedicesimo secolo. Noi ci imbattiamo qui in un modo di vedere a cui possono partecipare i più diversi artisti perchè non obbliga ad una determinata espressione. Certamente un artista come il Bernini ha avuto bisogno dello stile pittorico per manifestare quanto sentiva, ed è assurdo domandare come si sarebbe espresso nello stile lineare del secolo sedicesimo. Ma è certo che qui si tratta di un concetto essenzialmente diverso come se si parlasse dello slancio barocco delle masse in opposizione alla tranquillità e maestà dell'alto Rinascimento. Movimenti più grandi o più piccoli sono momenti d'espressione che possono essere misurati con un'unica misura, mentre invece pittorico e lineare sono due lingue diverse nelle quali si possono dire tutte le cose possibili anche se ciascuna

raggiunge in diverso modo la propria potenza, ed è uscita da uno speciale orientamento verso la pura visibilità.

Un altro esempio: si possono analizzare le linee di Raffaello nell'espressione, descrivendo il loro grande e nobile ritmo di contro al piccolo ed affrettato segno di contorno del Quattrocento: si può trovare nello svolgimento delle linee della Venere di Giorgione l'affinità con la Madonna Sistina e, passando alla plastica, nel giovanile Bacco del Sansovino, con le coppe innalzate, si possono predire le nuove linee allungate: nessuno contraddirà se si avrà colto in questa grande modellazione di forme, l'anelito del nuovo sentimento del secolo sedicesimo: non è un superficiale storicizzare l'aver collegato in questo modo forma e spirito. Ma il fenomeno ha un altro aspetto ancora. Chi spiega la grande linea, non ha ancora spiegato la linea in sè. Non è in nessun caso naturale che Raffaello, Giorgione, Sansovino abbiano cercato l'espressione e la bellezza della forma nella linea. Ma di nuovo si tratta qui di un'influenza internazionale. La stessa epoca fu anche per il Nord l'epoca della linea, e due artisti, che certamente come personalità non hanno alcuna parentela, Michelangelo e Hans Holbein il giovane, sono tuttavia simili perchè rappresentano il tipo del disegno lineare severamente serrato. Con altre parole: nella storia dello stile si scoprono degli strati di concetti diversi che si riferiscono alla rappresentazione in sè; e si può dare una storia dello svolgimento della visione occidentale per la quale le differenze dei caratteri individuali e nazionali non hanno alcun significato. Certamente non è facile estrarre questo interno svolgimento ottico, perchè le possibilità di rappresentazione caratteristiche di ogni secolo non si mostrano mai in una astratta purezza, bensì, com'è naturale, sono legate sempre ad un dato modo di espressione, ed il contemplatore è sempre incline a cercare nella espressione la spiegazione di tutta l'apparenza.

. . . .

Chi guarda solo all'espressione si fa una falsa prevenzione, e cioè che ogni caratteristica abbia avuto a sua disposizione sempre gli stessi mezzi di espressione.

E se si parla del progresso nell'imitazione che dall'anti-

chità ci ha condotti al nuovo naturalismo, anche ad esso è collegata un'originaria e fondamentale forma di rappresentazione. Le osservazioni del diciassettesimo secolo non sono intessute nell'arte cinquecentesca, bensì il substrato è mutato. È un errore che la narrazione della storia d'arte sia collegata senza pensiero al rozzo concetto dell'imitazione della natura, come se si trattasse di un uguale processo creativo.

Ogni accrescimento de «l'abbandono alla Natura» non illumina la differenza stilistica tra un paesaggio di Ruysdael ed un paesaggio di Pateniers: ed il progressivo «superamento della realtà» segna poco intellegibilmente il contrasto tra una testa di Franz Hals ed una testa di Dürer. Il contenuto fondamentale-imitativo può anche essere diverso; ma l'essenziale è che in fondo alla percezione giace qua e là un diverso schema ottico, uno schema il quale è radicato più profondamente che non nel solo problema dello svolgimento imitativo: esso condiziona l'apparenza dell'Architettura come quella dell'arte figurativa, ed una facciata romana barocca ha lo stesso denominatore ottico di un paesaggio di Van Goyen.

«LE GENERALI FORME DI RAPPRESENTAZIONE».

Il nostro libro vuole analizzare le generali forme della rappresentazione. Esso non studia la bellezza di Leonardo o di Dürer, bensì l'elemento in cui la bellezza ha preso forma. Esso non analizza la rappresentazione della natura secondo l'aspetto imitativo, nè come il naturalismo del secolo sedicesimo differisca da quello del diciassettesimo, bensì esamina il modo di percepire che nei vari secoli è alla base delle rappresentazioni artistiche.

Nel campo dell'arte nuova vogliamo provarci a definire queste forme fondamentali.

. . . .

La nostra intenzione è di paragonare il tipo col tipo, il finito col finito. Naturalmente nel senso stretto non c'è nessun «finito»; tutta la storia è sottoposta ad un ininterrotto svolgimento, ma ci si deve decidere a trattenere tutte le diversità in un punto sostanziale e lasciarle parlare per contrasto, se non si

vuole che l'intero sviluppo sfugga di mano. I primi gradi dell'alto Rinascimento non devono essere ignorati; ma essi rappresentano un'arte antica, un'arte dei primitivi, per la quale non esiste ancora una forma figurativa sicura. Gli unici svolgimenti da analizzare, quelli che dallo stile del secolo sedicesimo conducono allo stile del secolo diciassettesimo, devono essere riservati ad una speciale descrizione storica che in verità potrà compiere la sua missione solo quando avrà in mano i concetti decisivi.

Se noi non ci sbagliamo, lo svolgimento può essere, in un modo provvisorio, formulato nelle seguenti cinque copie di concetti.

1°) *Lo sviluppo dal lineare al pittorico*; vale a dire il passaggio dalla costruzione della linea come guida e conduttrice dell'occhio al generale deprezzamento della linea. In senso più largo: la concezione dei corpi secondo il loro carattere tattile — in contorno e piano — combattuta e mutata in una concezione che rinuncia al disegno palpabile e si abbandona alla pura apparenza ottica. Là (nello stile lineare), l'accento batte sui limiti degli oggetti, quì (nello stile pittorico) l'apparenza ondeggia nell'indeterminato. Il vedere le cose plasticamente e per contorno le isola: per l'occhio che vede pittoricamente, le cose invece si confondono. Nel primo caso l'interesse si concentra nei singoli oggetti come fossero valori solidi e palpabili, nell'altro caso prevale l'interesse della visibilità nel suo insieme come essa fosse un'ondeggiante apparenza.

2°) *Lo sviluppo dalla visione della superficie alla visione della profondità*. L'arte classica riporta tutte le parti di una composizione ad una superficie piana, mentre il Barocco le accentua nella sovrapposizione. La superficie è l'elemento della linea, la giustapposizione dei piani è la forma della massima visibilità; con lo svalutamento del contorno si accompagna il deprezzamento della superficie e l'occhio, allora, immagina le cose soprattutto in quanto esse avanzano o indietreggiano. Non si tratta di una differenza qualitativa, perchè l'innovazione (la visione della profondità) non ha nessun rapporto con una maggiore capacità di rappresentare lo spazio; si tratta di un modo

di vedere fondamentalmente diverso; e così anche lo stile della superficie non è proprio dell'arte primitiva, bensì appare per la prima volta nel momento di un pieno dominio dello scorcio e della prospettiva.

3°) *Lo sviluppo dalla forma chiusa alla forma aperta.* Ogni opera d'arte deve essere un tutto chiuso, e se si trova che non è racchiusa in sè, è difettosa. Ma l'interpretazione di tale necessità è stata così diversa nel secolo sedicesimo e diciassettesimo che, di fronte alla forma sciolta del Barocco, la coordinazione classica si può caratterizzare come l'arte della forma chiusa. Lo scioglimento delle regole e l'insofferenza della sinteticità costruttiva non segna una semplice contrapposizione, bensì un modo di rappresentazione essenzialmente nuovo che deve essere accettato tra le forme fondamentali di rappresentazione.

4°) *Lo svolgimento dalla molteplicità all'unità.* Nel sistema di coordinazione classica le singole parti, anche se sono collegate col tutto, costituiscono sempre qualche cosa di indipendente. Non è l'indipendenza anarchica dell'arte primitiva: certamente il singolo si accorda col tutto, tuttavia non ha ancora cessato d'avere una individualità isolata. All'osservatore si presenta un passaggio da membro a membro che risponde ad una concezione ben diversa in confronto alla percezione per intero che il secolo sedicesimo usa ed esige. In ambedue gli stili si tratta di un'unità (opposta al periodo preclassico che non ebbe tale concetto nel senso proprio); ma nel primo stile l'unità è raggiunta attraverso un'armonia di parti libere, mentre nel secondo è ottenuta attraverso un ricollegamento delle membra in un'unico motivo, oppure con la subordinazione assoluta delle parti all'elemento principale.

5°) *La chiarezza assoluta e la chiarezza relativa degli oggetti.* Si tratta di una opposizione che sfiora il contrasto tra lineare e pittorico: la rappresentazione delle cose come sono, prese ad una ad una ed accessibili alla sensazione plastica, e la rappresentazione delle cose com'esse appaiono prese nel loro assieme e sopratutto per le loro qualità non plastiche. Ma è un fatto caratteristico che l'epoca classica abbia coltivato un ideale di chiarezza che il secolo quindicesimo aveva solamente previsto,

e che il secolo diciasettesimo trattò molto liberamente. Non che (i barocchi) siano diventati oscuri — la confusione ispira sempre un sentimento d'avversione — ma la chiarezza del motivo non è più considerata da essi come scopo della rappresentazione: la forma non ha più bisogno di stendersi davanti agli occhi nella sua pienezza, basta che siano dati i punti essenziali. Composizione, luce e colore, non hanno più la semplice funzione di chiarificare la forma, bensì vivono indipendentemente. La chiarezza relativa appare nella storia dell'arte come forma generale di rappresentazione, quando la realtà assume un aspetto del tutto nuovo. Anche in questo caso non in forza di una differenza qualitativa il Barocco si è allontanato dagli ideali di Dürer e di Raffaello; esso manifesta invece un altro orientamento verso il mondo.

VI

MAX DVOŘÁK

«STORIA DELL'ARTE QUALE STORIA DELLO SPIRITO.»

Con tutta la più precisa conoscenza della tradizione quanto poco noi ci siamo avvicinati storicamente al senso artistico delle sculture o dei quadri medioevali, e quanto poco abbiamo imparato a comprenderli nella loro particolare essenza, come testimonianze delle tendenze artistiche che furono proprie del Medioevo. Ed invece anche oggettivamente non sono meno importanti e degni di nota e non meno hanno influito sull'ulteriore sviluppo dell'arte che quelli dell'antichità classica o del Rinascimento italiano!

Si suol per lo più attribuire solo all'architettura medioevale la grandezza interiore e la forza creatrice; ma alle opere d'arte figurativa la si riconosce in misura minima e solo per via mediata. Salvo poche eccezioni queste vengono coscientemente o incoscientemente più o meno trattate come « documenti puramente storici » e « testimonianze di gradi di sviluppo primitivi », come valori relativi di un tempo di transizione; in casi rarissimi si studia il loro particolare contenuto artistico medioevale. Ma se ci si sforza di giudicare rettamente i privilegi artistici delle opere plastiche o delle pitture medioevali, le parole risuonano molte volte vuote come convenzionali formule di cortesia: ad esse si collegano rappresentazioni di valori che furono arbitrariamente riferite al medioevo. Questo influisce naturalmente anche sulla immagine complessiva dell'arte medioevale la quale diviene così oscillante e priva di vita: un regno di caotica nebbia crepuscolare da cui si librano, singoli vertici della creazione artistica, i grandi duomi, le statue di Reims, di Naumburg, o le vetrate di Chartres, elevandosi ad una efficacia e significazione potente, ma piuttosto indeterminatamente sentita che chiaramente delimitata, mentre la maggior parte dei monumenti appare come una massa indifferente

alla quale si collegano questioni antiquarie, vaghe nozioni di stili, o associazioni moderne di sentimento, ma a cui manca quasi completamente quella vivificazione storica ed artistica che per esempio fa riconoscere anche la più piccola opera dell'arte greca come il frutto necessario di uno svolgimento determinato, chiuso, di un valore proprio spirituale ed artistico.

. . . .

Questo non deve naturalmente significare che non ci si sia mai occupati delle qualità artistiche specificamente medioevali delle sculture e pitture romaniche o gotiche. Esse furono ripetutamente messe in rilievo e studiate in singoli monumenti, scuole o periodi. Ma appunto l'incertezza che quivi regna, la quale oscilla tra un'enfasi soggettiva e le osservazioni slegate, dimostra chiaramente quanto manchino saldi fondamenti e chiari punti di vista storici. Si comincia a vedere questo e sempre più s'impone la necessità di superare quest'incertezza mediante una comprensione approfondita dei valori artistici che sono alla base dell'arte medioevale e ad essa propri, come anche mediante una concezione viva e unitaria del suo carattere complessivo — come fino ad un certo punto l'ha posseduta il periodo romantico —. Soltanto questa concezione romantica fu fantastica e costruita unilateralmente, sopra correnti spirituali del presente e, quando il naturalismo artistico ed il criticismo storico presero la direzione anche nel rapporto con l'arte antica, dovette a poco a poco cadere, senza che fosse sostituita da un'altra nell'epoca seguente.....

La causa della nostra difficoltà nel trovare un rapporto intimo con quello che furono artisticamente le opere plastiche e le pitture per il Medioevo, risiede in questo che noi non conosciamo sufficientemente o *non studiamo con la necessaria attenzione i fondamenti spirituali generali dell'arte medioevale.*

. . . .

Le profonde differenze che malgrado tutte le analogie distinguono dappertutto fondamentalmente l'arte dell'epoca moderna da quella classica, hanno in gran parte le loro radici nel Medioevo, e cioè precisamente in quei momenti dello svolgimento dell'arte medioevale che, altrettanto non antichi quanto

ben lontani da ogni pensiero e sentimento moderno, hanno la loro origine nella posizione propria dell'uomo medioevale di fronte alla vita sensibile.

Ma come possiamo imparare a comprendere e ad indicare tutto questo che sembra a prima vista chiudersi completamente al nostro sentimento moderno, poichè esso nacque da un senso artistico con cui noi difficilmente possediamo ancora qualche rapporto immediato?

Ciò che ci può offrire il punto d'appoggio migliore per la giusta valutazione delle opere d'arte medioevali è il loro contenuto spirituale differente da tutto quanto ci è famigliare, e lo svolgimento particolare — da esso condizionato e storicamente importante — del rapporto con idee trascendenti da una parte, coi fatti e i beni reali della natura e della vita dall'altra — la fonte più importante delle intime trasformazioni nell'arte medioevale —.

Ora tutto questo non era naturalmente limitato solo all'arte, bensì era comune a tutte le correnti del tempo ed ai fatti storici su cui la concezione del mondo cristiano medioevale, che sta loro a fondamento, ha esercitato un'influenza.

Non lo scarso aiuto di dati tecnici, non i libri di ricette a cui ci si suole appellare sono dunque il commento teoretico alla rinascita di un'arte monumentale, idealistica nel Medioevo, ed alla nuova creazione dalla natura che in essa è racchiusa, bensì le opere dei grandi pensatori medioevali, per cui il problema della posizione degli uomini di fronte alle potenti astrazioni spirituali e la concezione, da essa determinata, del mondo dei sensi, ha costituito, attraverso secoli, il centro degli interessi spirituali.....

LIONELLO VENTURI

« LA PURA VISIBILITÀ E L'ESTETICA MODERNA. » (1)

Da tempo si è reso difficile l'accordo fra coloro che ragionano d'arte sulla base di concetti vagliati nella tradizione estetica e coloro che riflettono sull'esperienza empirica di opere d'arte. Agli strali di quelli, acuminati da logica impeccabile, questi oppongono la loro esperienza diretta, come corazza infrangibile. E l'effetto della lotta, se è deleterio per gli uni, non è certo vantaggioso per gli altri, come avviene, sembra, nelle guerre moderne. Ond'è che, in regno di disaccordo, i critici d'arte non riescono a sistemare le loro idee sull'arte, perchè difettano di preparazione filosofica, nè i filosofi riescono a fruire delle esperienze dei critici, perchè queste son presentate loro in modo non sistematico.

Per quel che riguarda l'Italia e l'arte figurativa la pietra dello scandalo è la « pura visibilità », tendenza metodologica della critica moderna per cui gli elementi visivi di un'opera d'arte (linea, forma, colorito, ecc.), sono considerati come gli elementi essenziali e fondamentali, conduttori del giudizio critico. Tale tendenza giunge alla formulazione di una teoria estetica propria, come è avvenuto per opera del Fiedler, e alla applicazione sistematica della teoria alla storia, come ha tentato il Woelfflin. Ma, nei temperamenti più prudenti e riflessivi, la « pura visibilità » non è dissociata dalla considerazione degli elementi psicologici, ed è adoperata come una semplice sistemazione provvisoria, utile a orientare nell'interpretazione dell'opera d'arte.

Ebbene, da quando nel 1911 il Croce criticò la teoria del Fiedler, sino alle critiche, pubblicate più recentemente, ad al-

(1) Estratto dalla rivista « L'Esame », Milano 1923. - Per gentile concessione dell'Autore.

cuni storici dell'arte italiana, al Berenson e al Woelfflin (1), abbiamo assistito a questo interessante fenomeno: le critiche alla teoria della pura visibilità e alle sue applicazioni sono logiche, e ne dovrebbe derivare il graduale abbandono della pura visibilità; invece, nella critica la pura visibilità è più viva che mai, non per colpa di sordi o di disattenti, ma per opera di chiunque oggi imprenda sul serio a trattare d'arte figurativa. I critici cioè hanno coscienza che, senza una lunga riflessione sui fenomeni della visione, non c'è progresso possibile negli studii dell'arte; e quella loro coscienza li rende insensibili ai dileggi sporadici per la loro deficenza di psicologia.

D'altra parte non si sfugge al dilemma: o presentare la pura visibilità sotto ad un aspetto che trascenda le critiche logiche e convincenti, ripulendola dalle scorie di un pensiero oltrepassato, oppure rinunziare alla pura visibilità. *Tertium non datur*: e il terzo sarebbe per avventura incaponirsi nell'ignoranza.

Nelle pagine che seguono ho raccolto alcune considerazioni e alcuni ricordi, i quali appunto vorrebbero contribuire, per quel che possono, a chiarire e determinare il criterio di « pura visibilità » in rapporto con l'estetica moderna, a spiritualizzare cioè il concetto di visione. Come conseguenza di tale determinazione, saranno esposte alcune possibilità che la considerazione della « pura visibilità » assume nella metodologia empirica della storia dell'arte.

* * *

Per sgombrare il terreno dagli sterpi già secchi, riconoscerò anzi tutto ch'è assurdo ricercare un principio dell'arte figurativa in particolare anzi che un principio di tutta l'arte (arte figurativa, poesia e musica), e che, poichè dal fisico allo spirituale non c'è passaggio, nè l'occhio, nè l'orecchio, nè lo spazio,

(1) Cfr. *B. Croce*, La teoria dell'arte come pura visibilità, La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti, Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative, tutti ristampati in *Nuovi* Saggi di Estetica, Bari, 1920; Recensione al libro di L. Venturi su Leonardo ne *La Critica*, XVII (1919); Recensione allo studio dell'Hannay sul Berenson ne *La Critica* XIX (1921); Recensione a uno studio del Fazio-Allmayer ne *La Critica* XX (1922). Cfr. anche *L. Venturi*, Gli schemi del Wölfflin; e *H. Hannay*, Berenson e la sua teoria dell'arte ne *L'Esame* I (1922).

nè il tempo, possono suggerirci principii artistici. Non dunque un diapason fondato su elementi fisici può essere il criterio di valutazione d'un artista, ma solo la personalità di lui. Nè, per il carattere sintetico dell'opera d'arte, è possibile astrarre la forma dal contenuto, e nel caso nostro la visione dal sentimento, senza che forma o visione siano spogliati dal peculiare carattere d'arte. E infine le così dette « categorie », o meglio gli schemi della visione, non possono essere mai considerati come norme di giudizio storico.

Questo significa rinunziare alla teoria del Fiedler, ai « valori tattili » del Berenson, alle « categorie dell'intuizione » del Woelfflin. Ma non significa tuttavia rinunziare a tutte le idee suggerite dall'esperienza della pura visibilità.

C'è, per esempio, nel pensiero del Berenson una idea molto felice e fertile, che lo Hannay ha indicato troppo di scorcio nella sua critica negatrice: parlo della distinzione fra decorazione e illustrazione.

« Per *decorazione* intendo tutti quegli elementi di un'opera d'arte che si riferiscono direttamente ai sensi, come colore e tono; oppure stimolano direttamente le percezioni, come, per esempio, forma e movimento. *Illustrazione* è ogni cosa che in un'opera d'arte richiama la nostra attenzione, non per qualità intrinseca, come colore o forma o composizione, contenuti in quella medesima opera d'arte, ma per il valore che la cosa rappresentata ha altrove, sia nella realtà esteriore, sia nella mente ». Il valore illustrativo è mutevole secondo il gusto delle età; il valore decorativo costituisce l'eternità dell'opera d'arte (1).

Non difendo il modo con cui il Berenson giustifica la sua distinzione, affermo che chiunque abbia larga esperienza d'arte figurativa considera la distinzione fra decorazione e illustrazione come utile a orientare nel giudizio dell'arte. Ed è merito del Berenson di aver sottratto il concetto di decorazione dal suo rapporto tradizionale col concetto di costruzione, per opporlo a illustrazione, dandogli un'ampiezza di significato anteriormente ignota.

(1) Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 1909, p. 5, 10, 14.

Qualche esempio potrà spiegare meglio l'importanza della distinzione.

Sceglierò come tipo dell'illustratore Gustavo Doré, sia perchè è popolarmente famoso, sia perchè bene rappresenta quel romanticismo che ha quasi ovunque distrutto ogni valore decorativo. « La cacciata dal Paradiso terrestre » ci è raccontata in modo pauroso: Dio maledisse, Dio si fece profeta di sciagure, rivestì Adamo ed Eva di « tonache di pelle », come impietosito della loro impreparazione alla sciagura, ma poi « discacciò (Adamo) dal paradiso di delizie, affinchè lavorasse la terra da cui era stato tratto. E discacciatone Adamo collocò davanti al paradiso di delizie un Cherubino, con una spada che gettava fiamme e faceva ruota, a custodire la strada che menava all'albero della vita ». La scena immaginata dal Doré ricostruisce con efficacia l'avvenimento: essa risuscita in noi il ricordo di ciò che sappiamo sulla vita primitiva dell'uomo, nelle foreste vergini e tra le fiere; i progenitori sommariamente vestiti, Eva piangente, Adamo atterrito ma risoluto, la luce di Dio che dardeggia lontano e paurosamente s'avvicina per toccare gli sterpi contorti, il Cherubino eretto, con la spada e il gesto simboli di un destino ineluttabile, tutto ciò fa sentire la miseria umana e la potenza di Dio, tutto ciò atterrisce in nome di Dio, proprio come intende fare la Bibbia. L'illustrazione è dunque perfetta.

Niente di tutto questo in Michelangelo. Esclusa la rievocazione dell'ambiente pauroso, perchè meglio, sopra il fondo unito, possa rilevare l'immagine umana; soppressa ogni distanza, suggestiva di dignità, fra il Cherubino e i progenitori; l'attenzione del contemplatore è attratta dalla forma e dagli atteggiamenti di Adamo e di Eva. Certo Adamo esprime virile dolore, nel momento in cui, pur seguendo il destino, vorrebbe trattenerlo; certo Eva esprime femmineo timore, raccogliendosi in sè al riparo di Adamo. Ma quel dolore, ma quel timore trovano una tutta loro serenità nella forma perfetta, nel rilievo dei corpi, nelle curve e negli angoli, negli accenti e nelle pause, nelle sporgenze e nelle rientranze, insomma nelle due immagini che contengono, sì, profondo sentimento, ma che vivono di vita propria, di quella vita per cui il sentimento è divenuto arte. Si potrebbe

pensare che Michelangelo abbia accentuata l'azione drammatica, dando al Cherubino presente quella funzione di cacciare che la Bibbia riserva al Dio assente. Ma chi abbia familiarità con gli elementi visivi, si accorge subito che l'atteggiamento del Cherubino ha un compito architettonico e serve a ricollegare la scena della Cacciata con quella della Tentazione. Come due archi s'impostano sopra un medesimo pilone donde si svolgono divaricando, con ritmo cadenzato, così il serpe verso sinistra e il Cherubino verso destra, costituiscono il motivo architettonico che distingue e ricollega le due scene, imprimendo una stabilità eterna all'impeto del sentimento. Può essere inopportuna quella associazione dell'angelo e del demonio, può essere infedele al testo biblico quella persistente nudità nella Cacciata; ma il ritmo architettonico crea un equilibrio perfetto alla composizione, ma la nudità permette la rappresentazione degli ondulamenti formali senza interruzioni estranee. E cioè proprio quegli elementi che tolgono valore illustrativo alla pittura di Michelangelo sono quelli che ne costituiscono il valore artistico eccezionale: per essi Michelangelo, ancora dopo quattro secoli, è considerato un semidio dell'arte. E invece, proprio perchè nell'opera del Doré l'Eva piange e si dispera ma non è bella, proprio perchè il corpo di Adamo è confuso e i rapporti di luce e d'ombra sono per sè indifferenti, Gustavo Doré non ha un posto suo nella storia dell'arte. Egli si è interessato vivamente alla Bibbia e ai sentimenti grandiosi che ne emanano; ma quei sentimenti sono rimasti in lui allo stato di materia; la sua è una forma « qualunque », qualche cosa di neutrale, senza personalità. E però la materia ancor grezza impressiona e scuote, ma non commuove poeticamente, atterrisce senza liberare dall'incubo, s'impone senza giungere mai a suscitare ammirazione.

Parimenti il Doré lesse di S. Stefano: « E cacciatolo fuori della città, lo lapidavano. E lapidavano Stefano, il quale orava, e diceva: Signore Gesù, ricevi il mio spirito. E piegate le ginocchia, gridò ad alta voce dicendo: Signore, non imputar loro questa cosa a peccato. E detto questo si addormentò nel Signore ». Gustavo Doré non ritenne se non una visione di violenza: la scena avviene sì, documentatamente, « fuori della cit-

tà », ma sulla pietra, perchè ogni sasso trovi il massimo di resistenza, e ogni atto è violento, senza tregua, esasperato, così che nemmeno Stefano può raccogliersi a orare Gesù, trascinato dalla violenza altrui. Per questo la scena diviene volgare: il dramma, riportato totalmente fuori dell'arte e dentro la vita, diviene il fattaccio di cronaca.

Un'anima semplice di artiere, un orafo delicatissimo, il Francia, immaginò anche lui in un giorno felice un S. Stefano lapidato, e riprodusse senza batter ciglio i rivoletti del sangue scendenti dalle ferite, e il raccoglimento nella preghiera, e l'ansia virile per il sasso nuovo che stava per sopraggiungere. Così espresse la sua pietà pel Promartire. Ma il Francia era un artista, e quella sua pietà andò rasserenandosi nel magnifico rapporto tra il granata scuro dell'immagine e la chiarezza fredda del fondo, nella ingenua associazione di santità e di ricchezza, per cui le vesti sono magnifiche e la loggia signorile, e persino i sassi del martirio riflettono luce preziosa. I sassi! sono bene disposti davanti a Stefano inginocchiato, essi, gli stumenti del martirio: sono presentati, non rappresentati in atto. L'intensità drammatica è suggerita dallo scoppio di colore in primo piano, contrastante con la calma fredda del fondo. Non altro, non un gesto. Rimane una figura orante, una figura di martire sì, ma di cui la devozione supera la violenza ricevuta; una immagine che incute sì pietà, ma una pietà rasserenata da una nuova passione che la sovrasta, e ch'è pervasa di delicatezze di forme, di tenuità di luci, di squilli cromatici.

Decorazione e illustrazione sono dunque due espressioni atte a indicarci la differenza qualitativa fra l'opera di un Michelangelo o di un Francia — ho scelto due artisti lontanissimi tra loro ma accomunati dall'essere artisti autentici — e l'opera di un Gustavo Doré. Vuol dire che i concetti di decorazione e di illustrazione rispondono a una necessità critica e hanno un contenuto reale. Ed è probabile anzi che quella necessità critica sia stata sempre sentita.

Riandiamo col pensiero all'inizio del Rinascimento, quando per la scoperta della prospettiva era possibile ai pittori di realizzare lo spazio e per la scoperta dell'anatomia era possibile

l'illustrazione della decorazione

di realizzare in pittura l'impressione del movimento. Allora non mancò chi, invasato dalle nuove conquiste, si immerse, senza proporsi limite di sorta, nella realtà fisica e psicologica: Donatello, Andrea del Castagno, per esempio. Ma ad essi si oppose la coscienza critica di Leon Battista Alberti. Al pittore, egli dice, « piacerà non solo rendere similitudine [della natura], ma più adgiugnervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta ». E dopo aver riconosciuto che « il pictore volendo esprimere nelle cose vita, farà ogni sua parte in moto », biasima coloro che « credono essere lodati, perchè odono quelle immagini molto parer vive, quali molto gettino ogni suo membro et per questo in loro figure fanno parerle schermidori ed istrioni senza alcuna degnità di pictura. Onde, non solo sono senza gratia et dolcezza; ma più ancora mostrano l'ingegnio dell'artefice troppo fervente et furioso... Et conviensi alla pictura avere movimenti soavi et grati » (1).

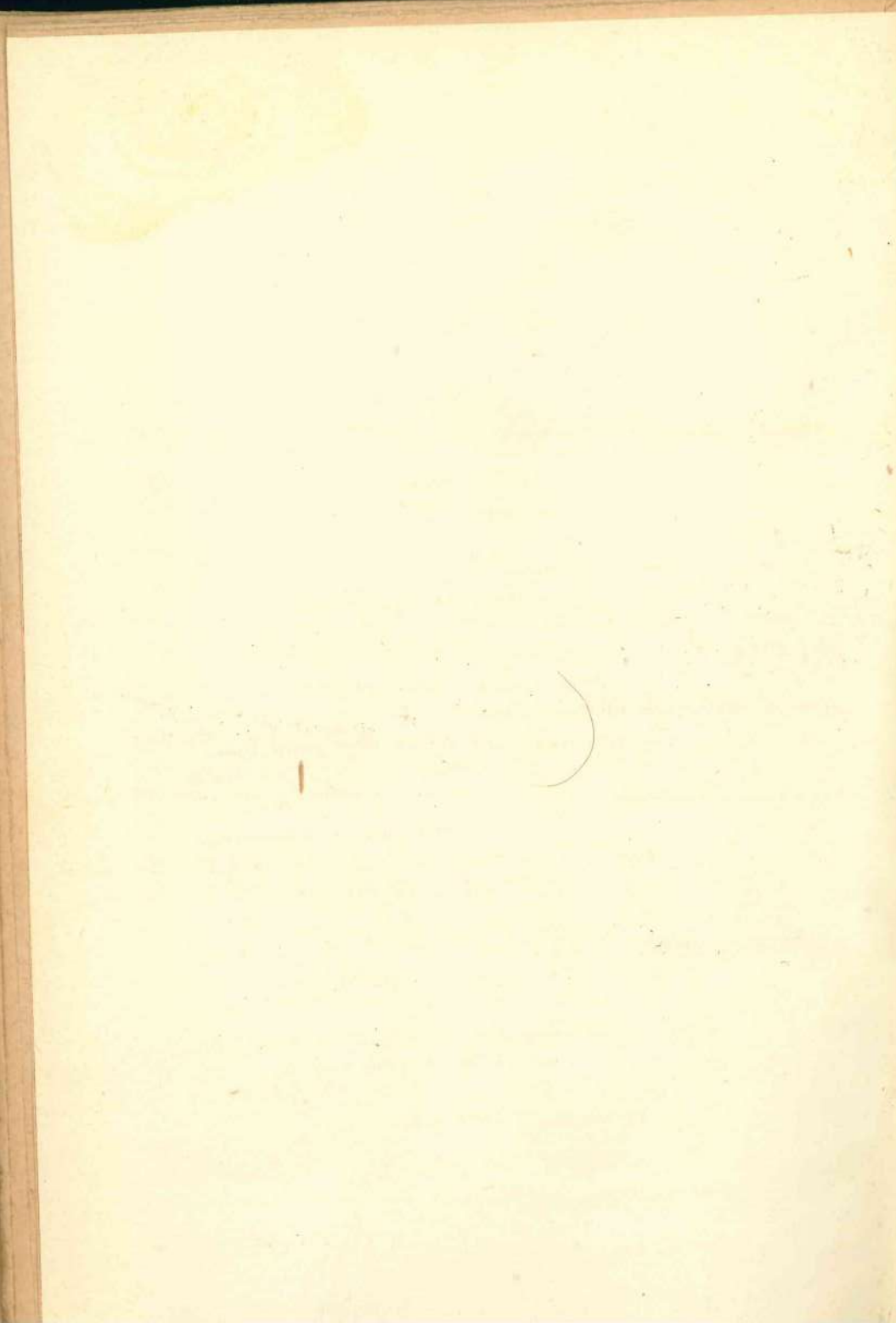
Alle associazioni troppo immediate con la realtà fisica e con la realtà psicologica l'Alberti cioè oppone una necessità artistica, ch'egli chiama grazia o vaghezza o dolcezza, e altrove anche « leggiadria » o persino Dio. Ma se il lato positivo del pensiero albertiano non trova un'adeguata determinazione; il lato negativo è chiaro e importante perchè antirealistico e antiillustrativo.

Più ardito è il pensiero di Michelangelo, quale ci vien tramandato da Francisco de Hollanda (2): « La pittura fiamminga soddisferà generalmente un qualunque devoto più che qualsiasi pittura d'Italia. Questa non gli farà mai versare una lagrima; quella di Fiandra invece glie ne farà versare parecchie. E ciò non riguarda la vigorìa e la bontà di questa pittura, ma io la bontà del devoto di cui si tratta. Essa piacerà alle donne, principalmente alle più vecchie e alle più giovani, come pure ai monaci, alle suore, e a qualche uomo nobile ma privo del senso musicale della effettiva armonia ». Bisogna riflettere che, quando queste parole furono pronunziate, il sentimento religioso era

(1) Cfr. *L. Venturi*, Ragione e Dio nell'estetica di L. B. Alberti ne *L'Esame*, I, 325.

(2) *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, 1911, p. 28.

TAV. XII.

FRANCIA: S. Stefano.

obbiettivato da una lunga e grande tradizione e che, forse appunto per questo, certo per l'umanesimo e per il sorgere del pensiero scientifico, esso era meno adatto a trasfondersi nella fantasia dell'artista. Ne conseguiva che la personalità dell'artista non poneva sullo stesso piano, per esempio, cristianesimo e paganesimo; ma vedeva nel cristianesimo soltanto la costrizione a quelle manifestazioni sentimentali dalle quali aborriva per senso artistico, mentre era aiutato dal paganesimo a quella libertà spirituale, che gli permetteva di giungere « alla vigoria e alla bontà della pittura » e anche alla « armonia ». Ma il cristianesimo era un'occasione; effettivamente Michelangelo, il quale pure tanto profondo sentire imprigionava nelle sue immagini, si vedeva costretto ad opporre il valore artistico, e cioè l'« armonia » di plotiniana memoria, all'espressione sentimentale.

Per una via meno occasionale, col preciso intento di una definizione estetica, formulata sulla base di Plotino e della scultura greca, il Winckelmann constata il carattere sintetico dell'arte, e afferma: « Dall'unità nasce un'altra proprietà del bello sublime, cioè la sua indeterminazione: e beltà indeterminata io chiamo quella, che altre linee non ha nè altri punti fuorchè que' soli che servono ad effigiare la bellezza; onde un volto in cui questa esprimer si voglia, non dev'essere il volto d'alcuna determinata persona, nè dee lo stato dell'animo o 'l sentimento delle passioni esprimere, poichè framischierebbonsi allora nella bellezza de' tratti ad essa stranieri, e s'interromperebbe l'unità » (1).

Se Michelangelo si opponeva al pietismo medioevale, il Winckelmann in nome dell'arte greca si opponeva agli eccessi espressivi di passioni, comuni nell'arte del Sei e del Settecento, e ai quali una particolare diffusione era derivata dalla *Expression des passions* del Le Brun (1678). E però l'« indeterminazione », come carattere supremo dell'arte, significava un mezzo, meno ingenuo che la « grazia » albertiana e meno fisico che l'« armonia » michelangiolesca, per difendersi dalla psicologia descrittiva.

---

(1) Storia delle arti del Disegno, Milano, 1779. T. I, 207, L. IV, 2.

Ma il Winckelmann e il Neo-classicismo passarono; e per brama d'interiorità, il Romanticismo intensificò e rese sempre più immediata l'espressione psicologica. Se non che anche al Romanticismo e ai suoi eccessi espressivi vi fu chi s'oppose, e con voce più alta di tutti, con coscienza nuova del valore spirituale del problema: Giovanni Ruskin.

« Sono bene convinto che la calma è l'attributo dell'arte nella sua specie assolutamente più elevata: l'introduzione di un incidente forte e violentemente emotivo è almeno una confessione d'inferiorità. Questi sono i due primi attributi dell'arte migliore: esecuzione perfetta e assoluta serenità; una continua, e non momentanea azione, oppure una completa inazione. L'opera d'arte deve interessarvi per le sue creature vitali, e non per ciò che sia ad esse accaduto » (1).

Più tardi confermava: ci sono due scuole in arte « contemplativa e drammatica; *contemplativa* essendo in pittura la qualifica applicata alla tendenza di dipingere le cose soltanto in quanto sono in sè attraenti: una donna perchè bella, un leone perchè forte; e *drammatica*, quella data alla scuola che trova soddisfazione soltanto in ciò che accade, ossia non può dipingere una bella donna se non vittima di un assassinio, un cervo o un leone se non inseguiti da cacciatori... Tutto considerato, vi raccomando di preferire la scuola contemplativa » (2).

Calma contro passione è essenza contro incidente. La vita dell'immagine è interiorità, contro l'accaduto ch'è esteriorità. E infine, con un colpo di genio, il Ruskin nega valore primario al *drammatico* per riversarlo tutto sul *contemplativo*. Tutto era detto, e definitivamente. Ruskin parlava d'arte figurativa; ma questo è incidentale: la sua distinzione ha valore per l'arte in universale. L'estetica moderna oppone *lirico* a drammatico, perchè la sua esperienza è di poesia più che di pittura; altrimenti parlerebbe di contemplazione. Perchè *liricità* e *contemplazione*, che in regno d'empiria sono due aspetti diversi della medesima esperienza, in teoria s'identificano.

---

(1) *The relation between Michael Angelo and Tintoret, par.* 220 *in Aratra Pentelici. London, Allen.*

(2) Mattinate fiorentine. Trad. Giglioli, Firenze, 1908, pag. 97.

Dopo il periodo romantico, ecco il positivismo nelle menti cui corrisponde il realismo nell'arte: più c'è materia e più c'è realtà; più torbida e grave è la passione e più si crede nell'evidenza dell'anima umana. Eppure nascono ancora spiriti sensibili, pensatori coscienti della necessità di considerare l'arte estranea a quella animalità: si chiamano von Marées, Hildebrand e Fiedler e costruiscono la teoria della pura visibilità; si chiama Berenson e accenna a una possibile teoria della decorazione. Non possono naturalmente astrarsi totalmente dalla cultura anti-spirituale del tempo loro, e però Hildebrand materializza la pura visibilità nella visione lontana o Berenson vede nel colore o nel tono puri stimoli di sensi.

Può essere facile oggi avvertire l'errore teorico di simili ingenue materializzazioni; ma niuno può negare al pensiero di costoro il valore di reazione contro positivismo e materialismo, sia fisico sia psicologico. Il pensiero di costoro si trova sul medesimo piano di quello dell'Alberti, di Michelangelo, del Winckelmann, e ha servito mirabilmente, in « tempi difficili », a non lasciar disperdere la luminosa verità divinata dal Ruskin.

Comunque, perchè il loro pensiero sia giustificabile di fronte all'estetica moderna, occorre appunto risalire al Ruskin, spiritualizzare la « pura visibilità » nella « contemplazione ».

Si rifletta sullo sviluppo del pensiero estetico del Croce. L'arte, egli dice nel 1902, è espressione. Ma espressione di che? Nel 1908 risponde a sè stesso: del sentimento. Ma come si distingue da un'espressione qualunque del sentimento l'espressione artistica del sentimento? E nel 1917 risponde: dal carattere di « totalità ». Nel frattempo egli aveva molto riflettuto sulla letteratura del secolo XIX; e il concetto di « totalità » era una liberazione necessaria.

L'idea è chiara: un urlo è l'espressione d'un dolore. Ma non è opera d'arte: esso allontana anzi che avvicinare, isola anzi che accomunare, ferisce anzi che abbracciare, decompone anzi che costruire. È il prodotto dell'uomo come animale. Ma se l'uomo riesce a liberarsi dalla sua animalità dolorosa, se riesce a trovare una forma universale al suo dolore, se i sensi straziati si compongono in un sentimento umano che si abbandoni al

cosmo, e nel diffondersi trovi una sua serenità: ecco allora dall'urlo si svolge l'onda sonora del canto, che commuove pel dolore passato e dà gioia per l'estasi presente. E il canto appunto è opera d'arte.

La coscienza di un tale aspetto dell'arte è assai antica.

Basti ricordare Aristotele: La tragedia è mimesi di un'azione che « mediante una serie di avvenimenti che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni » (1).

Oppure Schiller: « Finchè l'uomo, nel primo suo stato fisico, riceve in sè solo passivamente il mondo dei sensi, lo sente soltanto, egli è ancora tutt'uno con esso; ed appunto perchè egli stesso è solo mondo, per lui non vi è ancora un mondo. Sol quando, nel suo stato estetico, lo pone fuor di sè e lo contempla, egli separa la sua personalità dal resto, e un mondo gli appare perchè ha cessato di far tutt'uno col mondo » (2).

E d'altronde lo stesso Croce indica la totalità, l'afflato cosmico dell'arte, nel superare il travaglio « del passaggio dal sentimento immediato alla sua mediazione e risoluzione nell'arte, dallo stato passionale allo stato contemplativo, dal pratico desiderare, bramare e volere all'estetico conoscere » (3).

Purificazione dunque, serenità, espressione teoretica e cioè estetica, non pratica e cioè psicologica, ecco quel che conduce al concetto di « contemplazione », in cui, partiti da diversi principii, si accordano Schiller, Ruskin, Croce. Come l'espressione immediata si placa, assumendo forma, nell'espressione mediata; così le sensazioni ricevute dal pittore, così il tumulto dei suoi sentimenti, trovano, nell'attimo in cui egli giunge alla sintesi e cioè alla contemplazione di tutto ciò che ha sentito, la loro forma naturale e perfetta. E però l'aspetto dell'opera d'arte, ch'è più sottile a cogliersi dalla mente critica, ch'è raro a trovarsi nell'opera d'arte, perchè sono rare le opere perfette, è appunto l'aspetto della contemplazione. E poichè un'opera che voglia

---

(1) Aristotele, Poetica, trad. Valgimigli Bari, 1916, pag. 20.

(2) Schiller, *Sämtliche Werke, Stuttgart*, 1847, Vol. XII, p. 104. *Ueber die ästhetisch Erziehung des Menschen, Brief*, 25.

(3) Il carattere di totalità della espressione artistica in Nuovi Saggi di Estetica, Bari, 1920, p. 126.

esser considerata effettivamente d'arte è purificata dalle passioni e realizzata appieno nella sua forma, essa deve ubbidire all'esigenza della contemplazione.

Resta a determinare come debbano intendersi i concetti di « pura visibilità » o di « decorazione », perchè possano identificarsi col concetto di « contemplazione », e sieno quindi giustificati di fronte all'estetica moderna. Occorre *soggettivarli*, occorre ch'essi rappresentino la visione dello spirito creatore anzi che l'oggetto rappresentato. Bisogna che la « pura visibilità » sia visione di uno stato d'animo e non di una forma astratta, che la « decorazione » sia costituita dalle forme e dai colori concreti di una singola personalità, anzi che dai concetti astratti di forma e colore.

Allora, e allora soltanto, l'osservazione del critico, partito dallo studio delle forme e dei colori, giungerà non alla materia estranea all'arte, ma dentro l'opera d'arte, anzi nel suo punto d'arrivo, nell'attimo del suo compimento definitivo.

* * *

Dicemmo che nella sua concretezza storica la « pura visibilità » è una tendenza metodologica. Limitatone il concetto, per giustificarlo di fronte all'estetica moderna, quali saranno le conseguenze metodologiche di quella limitazione?

Occorre rinunziare anzitutto alle « categorie dell'intuizione » di marca woelffliana, che intese rigidamente impediscono l'adesione al fenomeno storico.

E a maggior ragione occorre rinunziare a qualsiasi criterio di valutazione tratto da schemi di pura visibilità: chi preferisse la forma al colorito, o viceversa, la simmetria all'asimmetria, dimostrerebbe di non avere compreso l'assorbimento della « pura visibilità » nel concetto di « contemplazione ».

Ma nulla, e mi sbaglio, impedisce di considerare gli schemi della « pura visibilità » come i più adatti a qualificare, a interpretare l'opera d'arte. Onde il loro posto naturale non è nell'estetica, bensì nella storia della critica d'arte e in quei compendi d'intento pedagogico che sono i trattati d'arte. Eppure, visto che

anche quivi il posto è loro conteso, è opportuno di riflettere su questi schemi.

Paragoniamo gli schemi del Mengs, ignaro di « pura visibilità », con quelli del massimo promotore di essa, il Ruskin.

Secondo il Mengs, perchè un giovane divenga pittore è necessario che apprenda: 1) disegno; 2) chiaroscuro; 3) colorito; 4) armonia; 5) composizione; 6) grazia; 7) proporzioni del corpo umano (1).

Secondo il Ruskin, perchè un artista raggiunga la perfezione bisogna che oltrepassi le seguenti tappe: 1) linea (scuole primitive); 2) linea e luce (ceramica greca); 3) linea e colore (vetrata gotica); 4) massa e luce (Leonardo e scuola); 5) massa e colore (Giorgione e scuola); 6) massa, luce e colore (Tiziano e scuola) (2).

È chiaro che altrettanto ordinati sono gli schemi del Ruskin quando disordinati quelli del Mengs. Solo a un'osservazione superficiale può infatti apparire che il Ruskin privi di valore spirituale i suoi schemi, escludendo, per esempio, la grazia; perchè, all'opposto, il Ruskin tenta di spiritualizzare linea, luce, colore, ecc. riportandoli a una personalità artistica o a una scuola, dando loro un contenuto storico. Ciò che non fa, e non può fare il Mengs, perchè non ha coscienza della differenza di natura esistente fra i concetti di grazia o di proporzioni del corpo umano e i concetti di chiaroscuro e di colorito, confusione che l'induce a includere nella « composizione » la storia, il contrasto o la contrapposizione de' membri, l'espressione, la convenienza, la qualità e l'età delle persone. Tutto, cioè, meno il rapporto fra l'immagine e lo spazio.

Chiunque abbia letto Ruskin sa d'altronde quanto afflato spirituale pervada ogni pagina sua. S'egli esclude dai suoi schemi la grazia, non è certo per dispregio dei valori spirituali, ma appunto per ordinare quel caos ch'erano gli schemi artistici tradizionali. Sino a che il *disegno* non era diventato *linea*, esso era sì linea di contorno, ma anche massa, era prospettiva ed era

---

(1) Lezioni pratiche di pittura, in Opere di A. R. Mengs, Roma, 1787, pag. 203 e seguenti.

(2) *Lectures on Art*, cap. 139. London, Allen.

anatomia, era cioè mezzo tecnico, non aspetto dell'arte, com'è appunto linea. Sino a che la « composizione » non fu purificata dalla « qualità » e dall'« età delle persone », rimaneva convenienza pratica e non atto di fantasia. L'astrazione che il Ruskin compie non è cioè dallo spirito , ma da un caos empirico; non si oppone all'espressione dei sentimenti, si oppone alla empirica imitazione della realtà.

Altra volta indicammo che ciascuno di questi schemi vale come punto d'orientamento per l'interpretazione d'un'opera d'arte soltanto quando esso sia stato effettivamente tenuto presente dall'artista all'inizio della creazione. Si potrebbe dedurne che uno schema vale l'altro, perchè se Leonardo ha tenuto presente la « massa e la luce », se Giorgione ha tenuto presente la « massa e il colore », Antonio Raffaello Mengs avrà tenuto presente la « qualità e l'età delle persone », o magari la « grazia ». Sarà tuttavia lecito osservare che se proprio così stessero le cose, si sarebbe trovata, anche troppo facilmente, la spiegazione del fatto per cui Leonardo e Giorgione furono due grandi artisti e il Mengs, quasi quasi, non fu nemmeno un artista. Infatti la grazia è certo uno stato d'animo fra i più felici per giungere all'arte, ma non è un concetto che il pittore possa tener presente come norma dell'arte sua. Si dipinge, talvolta, con grazia; ma non si può dipingere la grazia. Se il pittore si propone di dipingere la grazia, ottiene soltanto la leziosaggine. Ancora: se il pittore si preoccupa di stabilire nel suo quadro la qualità o l'età dei suoi personaggi, potrà diventare cavaliere di qualche ordine cavalleresco; ma non farà per questo opera d'arte.

Ecco dunque a che cosa sono ordinati gli schemi del Ruskin: egli formula quelle astrazioni mentali che sono possibili di essere trasformate in arte, ed esclude le altre che non presentano possibilità di trasformazione. Certo: linea, colore, massa non sono per sè opera d'arte, hanno bisogno, per diventare arte, del brivido sentimentale dell'artista, ma possono riceverlo quel brivido, anzi l'hanno ricevuto da quando si fa arte su questa terra. I concetti astratti di grazia, di convenienza, etc., non hanno mai ricevuto quel brivido, hanno ostacolato la libera espressione del sentimento, hanno sempre prodotto le accademie

da quando si fa dell'accademia su questa terra. Pensando i sentimenti la ragione ne turba la spontaneità; pensando gli aspetti della visione, se ne impadronisce, li domina, e facilita l'estrinsecazione del sentimento.

Da tempo la critica ha fatto questa distinzione. Il pittore che sia padrone dei rapporti di linea di forma di colore, e di tutte le loro sottospecie, si chiama il pittore sapiente, padrone de' suoi mezzi. Il pittore invece che sa disegnare, chiaroscurare, colorire, comporre le storie, essere grazioso, etc., quegli è il mestierante, il buono a tutto, l'acrobata della pittura. E' il Fromentin, se ben ricordo, che distingue i due tipi con rapidità portentosa: *savant* e *su*.

Eppure questa distinzione contraddice, a quanto sembra, l'esperienza del Croce, qualora si vogliano estendere all'arte figurativa i consigli che di recente ha dato ai trattatisti di Poetica (1).

Il Croce, dunque, suggerisce di abbandonare, in sede di Poetica, i generi letterarii tradizionali e di sostituirli con quelle partizioni che la recente critica è andata formulando, e cioè partizioni di « valutazione », come poesia classica, oppure romantica, sentimentale, impressionistica, intellettualistica, etc., e partizioni di « qualificazione » come poesia tragica, sconsolata, disperata, serena, lieta, allegra, etc. etc. La riforma dei generi letterarii sarebbe una necessaria conseguenza delle nuove conquiste dell'estetica, un interiorizzamento delle vecchie partizioni empiriche.

Non mi occupo delle partizioni di « valutazione », che costituiscono una fenomenologia del brutto, molto adatta a giudicare l'arte, anzi la non arte, del secolo XIX. Tutt'al più si potrà constatare ch'esse sono assai più adatte alla critica dell'attività del secolo XIX anzi che di quella, per esempio, del secolo XVI: infatti, poichè gli scrittori del secolo XVI tenevano presente la tripartizione di tragico-epico-lirico, l'opera loro sarà assai meglio giudicata dai critici che bene seguano in tutti i suoi meandri quella tripartizione, anzi che da coloro che confonda-

(1) Per una poetica moderna in *Idealistiche Neuphilologie. Festschrift für K. Vossler. Heidelberg*, 1922.

no quella tripartizione con le nostre esperienze di romanticismo e di impressionismo.

Ma poichè fra le partizioni di valutazione ce n'è una positiva, antitetica a tutte le altre, la « poesia classica », io mi chiedo: per intendere, interpretare la « poesia classica », quali schemi debbo usare di preferenza? Si tratterà naturalmente di schemi di qualificazione. Mi dovrò contentare degli aggettivi: « tragico, sconsolato, disperato, sereno, etc. »? Se trascuro totalmente il ritmo, la rima, la pausa, l'accento in poesia, la linea, la forma, il colore in pittura, non corro il rischio di tagliare tutti i ponti per giungere a vedere in atto il concetto di totalità?

Poesia classica è, a detta dello stesso Croce, « una particolare fusione del *primitivo* e del *coltivato* ». Ora è un assurdo schematizzare il *primitivo*: se si astrae un sentimento ragionandolo non è più sentimento, non è più spontaneo, ingenuo, primitivo. Non è invece punto un assurdo di schematizzare il *coltivato*, che è tale soltanto in conseguenza dell'assimilazione di schemi provvisorii. E però la « fabula de lineis et coloribus » può servire se non altro come preparazione alla critica. La « fabula de affectibus » forse non servirebbe a niente, e però sarebbe dannosa.

Così mi espongo ingenuamente all'accusa di « codardia morale » da parte del signor Hannay, perchè non oso « penetrare nella psicologia emotiva » degli artisti. Così mi rifiuto di aderire a un invito motteggiatore del Croce: « Immagino che il critico delle arti figurative, invitato a lasciar da parte « valori tattili, piani », e simili cose, e a determinare invece la qualità di sentimento che si è fatta pittura, si guarderà intorno smarrito, cercando con occhio di desiderio i suoi abituali e così comodi strumenti. Ma converrà che egli si rassegni alla privazione impostagli e al nuovo sforzo richiesto ».

No, non sono comodi i quotidiani tormenti per individuare una linea, una forma, o un colore. No, non è privandosi delle esperienze raffinatrici della visione che si può giungere a determinare la « qualità di sentimento che si è fatta pittura ». Molte di quelle esperienze possono essere erronee: bisognerà correggerle, non privarsene. Bisognerà spiritualizzarle, bisognerà

che la visione divenga contemplazione, che la forma sia forma di un contenuto e non forma astratta, che la contemplazione sia contemplazione di stato d'animo e non imbambolamento: d'accordo! Ma quando tutto questo sia avvenuto, bisognerà pur convenire che la « qualità di sentimento che si è fatta pittura » s'identifica con la « contemplazione ». Altrimenti la qualità di sentimento non si sarà fatta pittura, nè la lirica avrà assunto il carattere di totalità.

BENEDETTO CROCE

« LA CRITICA E STORIA DELLE ARTI FIGURATIVE E LE SUE CONDIZIONI PRESENTI. » (1)

Si riaffaccia, e incontra non piccola fortuna, nella odierna critica e storia delle arti figurative il pensiero, che la pittura e ciascuna delle altre arti di quel gruppo abbiano un fondo peculiare e proprio, il quale le distingue intrinsecamente dalla poesia e rende perciò necessaria una speciale forma di critica e di storia, e una speciale metodica.

Veramente, poichè la dottrina opposta, da me propugnata, — sull'unità delle arti e sul carattere affatto estrinseco ed extraestetico delle loro partizioni, — è condotta sull'esame delle illusioni fisiche e naturalistiche e sulla critica delle dottrine distinzionistiche, delle quali mette in chiaro gli assurdi, parrebbe giusto richiedere e aspettare che la ripresa del vecchio concetto avvenisse in consimile modo speculativo e storico insieme, cioè con rigore teorico e scientifico, perchè si abbia innanzi un'opposizione valida. E si potrebbe da mia parte insistere in questa richiesta, e, finchè essa non venga soddisfatta, non raccogliere l'opposizione, come quella che si agita in un piano inferiore al piano in cui si muove la dottrina avversata. Ma giova talvolta, a beneficio della scienza, andare incontro agli avversarî dovunque si trovino, particolarmente quando, come in questo caso, sono in genere intelletti acuti e conseguenti, ed assai esperti e dotti nelle cose di quelle arti a cui hanno rivolto i loro studî.

Solo che non è mia colpa se sarò costretto a prendere la loro tesi della peculiarità della pittura, e di ogni altra delle arti figurative, in forma di semplice osservazione, perchè, non per

---

(1) *Nuovi Saggi d'Estetica.* - Editore Gius. Laterza. Bari, 1920. Saggio IX, pagg. 266-284. (Per gentile concessione dell'Autore e dell'Editore).

colpa mia, in questa semplice veste essa si presenta. Qualche conato moderno di teorizzamento, a cui potrebbero richiamarsi, succeduto alla teoria antiquata del Lessing, — quale, per esempio, quello del Pater — si mostra così logicamente debole che, mentre asserisce che ciascun'arte ha « il suo specifico ordine d'impressioni e un intraducibile fascino », afferma insieme che ogni arte tende ad altro da sè, « tende alla condizione della musica »; cioè riafferma il principio della unità e identità nella forma illogica di una mostruosa tendenza e sforzo di ciascuna a un segno collocato oltre la propria natura.

Ora delle asserzioni non potendosi saggiare il processo logico, che è assente o rudimentale, non rimane se non indagare, osservando i fatti che le hanno suggerite e i fini che procurano conseguire, quali sono i motivi che le determinano e gli effetti a cui mettono capo. Motivi ed effetti a me dimostratisi con molta evidenza nella lettura che ho fatta degli scritti finora dati in luce dai nuovi critici e storici, dei quali ricorderò tra i più recenti e audaci il Longhi, che per le sue molte conoscenze di arte, e soprattutto per essere uno scrittore (per dirla alla tedesca) *temperamentvoll*, esercita una notevole efficacia sui presenti studî italiani di storia dell'arte.

Il motivo, per sè preso, è, in questo caso, legittimo, perchè nasce dal retto sentimento che nella pittura e nelle arti figurative bisogna cercare, gustare e intendere solo ciò che è veramente artistico, solo la forma estetica e non già la materia variamente interessante, che nella forma è stata risoluta e oltrepassata. Donde la polemica contro le interpretazioni filosofiche e simboliche e storiche della pittura, e contro quelle passionali ed oratorie. Chi innanzi a una pittura ripensa ai concetti adombrati, ricorda la storia commemorata, rinnova nel suo animo un sentimento piacevole o una spinta all'azione, che furono già come precedenti materiali o come ingredienti estranei nell'anima del pittore, non è giunto ancora ad accogliere in sè la pittura in quanto pittura, ossia in quanto arte; non ne ha ricevuto ancora, o ha cessato di più riceverne, l'impressione estetica.

Ma ciò non assegna nessun carattere che sia particolare e

proprio della pittura; tanto vero che nella poesia, alla quale per questa parte si suole contrapporre la pittura, la cosa va del tutto allo stesso modo; e noi altri, critici e storici della poesia, siamo costretti, del pari, a polemizzare contro gl'inintelligenti, che in quella cercano la didascalica, il raccontino, il senso riposto e le materiali commozioni, e a rammentare di continuo che la poesia è tutta nella forma, nella liricità, nel ritmo (anche nel caso di un lungo romanzo o di una complessa tragedia), in qualcosa che è più o meno delle altre cose mentovate di sopra, e che dal filosofema si distingue perchè è intuizione, e dalla percezione o giudizio storico si distingue perchè è di là o di qua dalla distinzione di reale e irreale, e dalla commozione pratica, perchè è di là o di qua dalla pratica, e configura la commozione e nel configurarla la trae fuori dai suoi limiti e inserisce in lei il dramma eterno del mondo. Ormai la partizione dei vecchi estetici tra arti imitative (come la scultura, la pittura, la poesia) e arti non imitative (come l'architettura e la musica) fa sorridere, perchè la possibilità stessa che vi siano arti non imitative induce subito il sospetto, che nessun'arte sia mai «imitativa». In altri termini, e per stare al nostro caso, l'identità della esigenza teoretica, e l'identità della correlativa polemica, nella pittura e nella poesia, ben lungi dal differenziare pittura e poesia, valgono a dimostrarne ancora una volta l'unità.

Senonchè i nuovi critici e storici, non avvertendo questa identità e perciò non prendendo la buona via che sarebbe quella di cercare nella pittura la pura esteticità (malamente frazionata, per effetto di un'analisi sull'estrinseco, in arte poetica, pittorica, scultoria, musicale, architetturale e via), e in ogni individua opera di pittura l'individua esteticità e spiritualità che le è propria, s'impegnano in una via traversa e che non spunta, cercando il carattere estetico della pittura non nelle opere stesse, ma in ciò che (nell'estrinseco) sembra farle differenti dalle opere di poesia. Ed ecco che allora ciò che essi riescono a cogliere non è più pittura, non più opera d'arte, non più un atto estetico, ma linee, colori, tonalità, luci ed ombre, chiaroscuro, sfumato, e via dicendo. In queste cose sarebbe, a lor credere,

la realtà, l'unica e vera realtà della pittura; ma, anche nel credere così, anche nell'asserire questa stortura, ripetono una vicenda che accade tal quale per la poesia, anch'essa in passato fatta consistere sovente nelle parole sensuose, nelle metafore, nelle figure, nei metri, ed oggi, con mutate formule, in certi procedimenti stilistici e ritmici. L'errore nasce in entrambi i casi dall'appigliarsi con tanta furia, o dal tenersi stretti con tanta superstizione alla pura forma, che, invece della pura forma, — la quale in estetica è tutt'insieme contenuto, ossia è il contenuto in quanto forma, — si ritrovano nelle mani la forma astratta: errore di tutte le rettoriche, anche delle più fini e squisite.

Nella storia dell'Estetica c'è un filosofo che rappresenta in modo eminente questa posizione dell'astratta forma, lo Herbart; il quale stimava appunto che la bellezza dell'arte, come ogni altra bellezza, si esaurisca in semplici rapporti formali, di pensieri nella poesia, di linee e di colori nella pittura, di contorni nella plastica, di toni nella musica, e tutto il resto, come estraneo alla pura esteticità, rimandava al contenuto variamente e accidentalmente interessante, e non cessava di fulminare contro coloro che in un'arte cercano la perfezione di un'altra, e « tengono la musica per una specie di pittura, la pittura per poesia, la poesia per un'altra plastica, e la plastica per una sorta di filosofia estetica ». Ma è anche noto che nessuna delle scuole estetiche fu così poco feconda come quella dello Herbart, alla quale non venne mai fatto di attingere la concreta realtà dell'arte. — Il che non vuol dire, che il severo filosofo tedesco del formalismo non fosse mosso da un pensiero originariamente sano: l'opposizione appunto all'estetica del concetto o dell'Idea, intellettualistica o realistica, e a quella del sentimento e della passione, e l'insofferenza pei critici che innanzi alle opere d'arte « lasciano sparire l'oggetto » e si abbandonano alla commozione o cadono in estasi e smanie mistiche; per quei « temibili ammiratori », i quali, « nonostante la classica calma onde i veri artisti imprimono alle loro opere il suggello della vigile cura e della ponderazione, introducono in quelle opere così misurate e ben contornate la loro infinita nostalgia di beatitudine, quasi

volessero infrangerle e crearle a nuovo mercè la loro interpretazione per riestrarne ciò che vi hanno introdotto come rivelazione di uno spirito superiore ». Un suo motto, tra gli altri, a me torna di frequente sulle labbra e lo ripeto con fermo consenso: quello sul « freddo giudizio del conoscitore », che, guardando esclusivamente alla forma, dichiara senz'altro « brutte » opere, che il volgo raziocinante o sentimentale leva alle stelle.

La teoria estetica dello Herbart corrispondeva a tutta la sua filosofia pluralistica e irrelativa e matematizzante; e, insieme con questa, entrava in contrasto col concetto della realtà come spiritualità e produttività. Nello stesso contrasto entrano coloro che, consapevolmente o no, con o senza quel fondamento, ora la rinnovano; perchè neppur essi potrebbero mai spiegare quale ufficio adempia nello spirito questo immaginato combinare e godere di puri o astratti rapporti formali, o (per usare la vecchia terminologia scolastica) a quale « facoltà » si riporti, e come si leghi e cooperi con le altre forme della teorica e della praxis. Nel caso della pittura e delle arti figurative c'è, a questo proposito, una facile tentazione, alla quale più volte si è ceduto, di ricondurre quel godimento di forme a uno dei cosiddetti « sensi » dell'uomo, all'« occhio ». Ma io non farò il torto ai nuovi critici e storici di attribuir loro un consimile grossolano fisiologismo e sensismo; e credo che anch'essi siano, quanto me, persuasi che l'occhio, fisiologicamente concepito, e il piacere dell'occhio, non hanno niente di comune con la pittura o con altra arte. Piacere dell'occhio, nel significato sensistico o pratico, può chiamarsi, per esempio, quello che si prova nel ritrarsi al riposo dell'ombra quando si è offesi o stanchi dalla troppa luce, o quello di gaia espansione che per converso si prova quando dalle opprimenti tenebre si esce al chiarore; ma tutto ciò è diverso ed estraneo alla gioia che suscitano un dipinto o una statua. Allorchè essi parlano dell'« occhio », evidentemente intendono (come, del resto, anche lo Herbart intendeva) di un occhio non materiale e fisiologico, ma « spirituale », non pratico ma teorico e sognante e fantasticante: al quale non sarebbe da muovere altra obiezione se non che esso è poi una metafora

per designare lo spirito intero, o almeno lo spirito come fantasia. In verità, una pittura non si vede con l'occhio, ma si apprende con tutte le forze dello spirito, atteggiate in quella loro forma particolare che si chiama l'intuizione lirica o l'immagine estetica.

E altresì metafore sono, in estetica, linee e colori e toni e ombre e luci e ogni altra determinazione siffatta, di provenienza fisica: metafore, metonimie, sineddoche per designare la figurazione dei moti dell'anima. Il che dicendo, conviene affrettarsi ad allontanare il fraintendimento e l'errore onde linee e colori, e quant'altro si usa distinguere, sono trattati come segni o simboli dei sentimenti da ritrarre, ridando luogo al dualismo di segno e cosa significata, e perciò a un distacco di contenuto e forma. Bisogna interpetrare invece la proposizione anzidetta alla lettera: cioè, che i sentimenti siano realmente lineati e colorati e ombreggiati e illuminati, e facciano tutt'uno con quelle forme, che in tanto sembrano da essi distinte in quanto all'astrazione dei fisici viene contrapposta l'altra degli psicologi, rompendosi l'unica realtà del concreto produrre spirituale, che è tutto anima perchè è tutto corpo. E, di conseguenza, un'altra illusione giova sgombrare: cioè che ciascuna di quelle determinazioni, linee, colori, ecc., possa mai stare senza l'altra, e senza tutte le altre determinazioni delle cose, ossia senza l'intera realtà. Nella pittura, non diversamente che nella parola, tutte le sensazioni entrano, sebbene tutte siano oltrepassate e idealizzate nell'immagine fantastica, che non è più cosa praticamente sensibile e vissuta, e nondimeno include tutta la vita, non potendosi altro che per astrazione dare della vita solo un pezzo o un lato. E perciò è vano tentar di riunire particolari ordini di rappresentazioni con particolari ordini di concetti fisici corrispondenti a particolari ordini di sensazioni (come usarono il Lessing ed altri), non solo perchè i due ordini, una volta divisi, sono diventati affatto disparati, ma anche, e sostanzialmente, perchè nella concreta realtà, e nell'arte in quanto concreta realtà, c'è sempre tutto in tutto.

Se ciò è vero (e negarlo non si potrebbe se non col sostituire alla concreta realtà la realtà astratta e frantumata e resa

così inintelligibile), consegue che al critico e storico della pittura e delle altre arti figurative spetta il medesimo ufficio che al critico e storico della poesia, dovendo l'uno e l'altro ragionare lo stato d'animo, non già certamente dell'artista in quanto uomo, ma lo stato d'animo espresso nell'opera d'arte, che si chiama ispirazione o motivo lirico. Cosa, del resto, ovvia, perchè se il pittore è artista e non già meccanico combinatore di linee e colori per gioco e passatempo, se il pittore, per pittore che sia, sorge sul tronco dell'uomo ed esercita atti umani, da un sentimento è stato pur ispirato e da un motivo lirico è stato guidato a prendere in mano i pennelli e a colorare tavole e tele; e il critico, rifacendo il processo creativo (quello creativo e non quello tecnico, e molto meno la biografia personale e pratica dell'artista) al sentimento-motivo deve risalire e risolvere i problemi intellettuali, che quello viene via via suscitando.

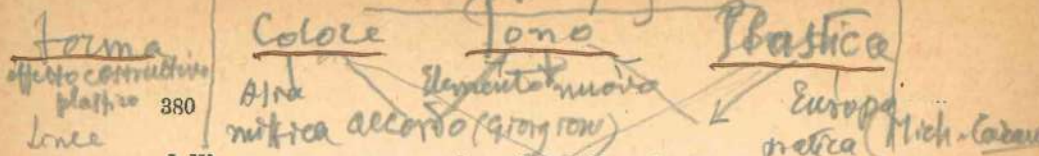
Si dirà che, nel perseguire tale intento, accade che il critico o si svii dietro l'astratto soggetto della pittura, o dietro immagini che rispondono alla sua immaginazione e non a quella dell'artista, o in esegesi più o meno allegoriche. Ed accade certamente; ma appunto perchè il critico, come suona qui la parola, « si svia », cioè, in questo caso, non è buon critico; e, a ogni modo, i medesimi incidenti succedono, con pari frequenza, nella critica della poesia. Si dirà che il lavoro definito di sopra è assai arduo; ma arduo è anche nella critica della poesia, perchè in ambi i casi si richiedono varia e viva cultura storica, sentimento agile e fine, intelletto acuto, in modo da cogliere l'ispirazione effettiva dell'artista, nella sua originalità e nelle sue molteplici relazioni, nella sua eterna umanità e nel suo particolare e individuale colorito storico. Il Fromentin diceva giustamente che tale opera vuole, *à la fois, un historien, un penseur et un artiste* (ossia per l'appunto un critico, nella complessità della sua formazione mentale). Ma, per ardua che sia, e rara come sempre le cose buone e belle, esiste nel fatto e può vedersi in tante pagine dello stesso Fromentin, del Baudelaire, del Pater, e disseminata in frammenti in tutto il corso della critica e storia delle arti figurative, frammenti che si sono moltiplicati nel secolo decimonono e ai giorni nostri, ed

è dato trovarli negli stessi libri dei critici della nuova scuola, che pur si propongono di seguire diverso ed opposto indirizzo.

Un'altra cosa veramente si dice, più ancora di queste, dai nuovi critici e storici, la quale sembra ad essi di gran peso e trova molti consenzienti o a molti riesce prontamente persuasiva: cioè, che a questo modo la critica sostituisce concetti di categorie spirituali alle ben determinate linee e colori della pittura ed uccide la pittura, illudendosi di spiegarla. Ma il medesimo essa fa nella poesia, dove sostituisce concetti alle individualità dei ritmi, metri ed immagini; e adempie, così facendo, nell'un caso e nell'altro, il dover suo, perchè il passaggio dalla fantasia al pensiero, dall'intuizione al concetto, è nient'altro che il fine proprio della critica. Chi non vuole questo passaggio, semplicemente non vuole la critica stessa; ma è strano che chi vuole la critica, pretenda poi impedirle di moversi ed attendere all'opera sua. D'altronde, anche i nuovi critici alle linee e ai colori e alle altre individuate determinazioni sostituiscono, nel loro discorso, i « concetti » di esse, perchè analizzano e ragionano, o, in ogni caso, anche quando non analizzano e non ragionano ma esprimono le proprie impressioni, le esprimono in parole, che non sono linee e colori. La stravagante idea di una critica d'arte che gareggi con l'arte e la riesprima con un nuovo mezzo, è stata da me altrove e più volte confutata; e perciò mi restringo ora a ricordare una sentenza, che, sul proposito delle descrizioni che si usavano per le opere delle arti figurative, saggiamente pronunziava, or sono sessant'anni, Jacopo Burckhardt: « Se si potesse ridare in parole quello che c'è di più profondo in un'opera d'arte, l'arte sarebbe superflua, e l'opera in questione se ne sarebbe potuta rimanere non-costruita, non-scolpita, non-dipinta » (e, aggiungo io, non-poetata).

Assunto il fallace principio (che potremmo denominare herbartiano) di una pura ossia astratta forma pittorica, vuota di contenuto spirituale, in qual modo può mai configurarsi il tentativo di narrare, su quel fondamento, la storia dell'arte? Evidentemente, come storia di procedimenti artistici; e dico artistici, e non già tecnici, perchè stimo che i nuovi critici e storici abbiano ragione quando protestano contro quest'errore

loro attribuito. Essi mostrano di tenere in conto la distinzione fra arte e tecnica; e forse in questa parte non sono rimasti senza frutto i concetti che io ebbi a proporre e sostenere parecchi anni addietro, sciogliendo l'intrico e le confusioni ingenerate dal nuovo idolo del positivismo estetico, la « tecnica ». Il loro errore è altro; e si ritroverà non difficilmente ove si rifletta che i procedimenti artistici, ossia gli stili, sono astrazioni dalle singole e concrete opere d'arte; e che perciò la storia dell'arte, da essi ideata, riesce, rispetto all'arte, a una storia di astrazioni. In effetti, invece di profondarsi nelle singole opere d'arte e personalità artistiche, e procurare di coglierne ed intenderne le sottili e delicate vibrazioni interiori, e determinarne la storica e individuale fisonomia, essi rivolgono la loro attenzione e la loro indagine a certi tratti comuni a più opere d'arte; e con ciò possono tutt'al più (quando non si perdono in isterili ravvicinamenti e almanaccamenti) giungere a determinare certi indirizzi generali del sentire, o, come il Wölfflin dice, della *Stimmung* delle varie epoche e tempi, riflessa nelle opere dell'arte, ma non queste opere nella loro individualità e originalità, e, insomma, qualcosa che per sè non è più estetico, ma culturale e pratico.

Valga come spiccato esempio il discorso sulla storia dell'arte italiana, letto all'università di Torino nel 1915 da Lionello Venturi, il quale, sebbene in altri suoi lavori si sia avvicinato alla schietta forma di critica che veniamo difendendo, qui si è lasciato allettare, com'egli stesso dichiara, dai concetti del Berenson e del Longhi. Il Venturi si domanda quale « posizione » spetti all'Italia nelle arti figurative: domanda che meriterebbe di essere esaminata e negata, com'è stata negata per la storia della poesia, perchè c'è bensì una geografia d'Italia e magari una politica o una cultura o un costume italiani, ma non già, a parlar con rigore, una poesia e una pittura italiane, essendo l'arte in quanto arte sempre individuale e sempre universale, e perciò sempre sopranazionale. Ma egli, invece di rigettare tale domanda, la determina in quest'altra: se l'Italia abbia creato uno stile nuovo, e quale. E poichè, a suo dire, quando la civiltà italiana si affacciò alle arti, già quasi tutto il mondo

dell'arte era creato, e lo stile della plastica pura era greco, quello della plastica architettonica romano, e gotico il linearismo architettonico, e asiatico il cromatismo, all'Italia non restava altro libero campo d'invenzione che lo stile pittorico: nel quale, in effetti, compì le sue prove maggiori. In Italia, segnatamente a Venezia, si attuò la « perfetta fusione » tra il colore e la plastica, mercè l'elemento nuovo, il « tono ». « Giorgione (scrive il Venturi) mantenne l'accordo fra il sistema tonale e l'intensità di ogni singolo colore, in uno strano eccezionale equilibrio, che non poteva durare e che non ritornò più, perchè la conseguenza logica del principio tonale era la prevalenza dell'effetto di luce e d'ombra. E infatti Tiziano restrinse gradualmente la gamma della propria tavolozza sino a immaginare negli ultimi anni di sua vita effetti di luce e di tenebre, compenetrate ed opposte, quasi nella notte scoppiassero all'improvviso fuochi fantastici. Rimaneva tuttavia il movimento a dar carattere cromatico all'effetto d'insieme, poichè la luce vibra perennemente anche se concreti una forma. Ma bastò che l'interesse della forma si acuisse di nuovo, e l'effetto costruttivo statico si sovrapponesse al desiderio di movimento, perchè luce ed ombra ridiventassero chiaroscuro. Appunto, Michelangelo da Caravaggio compì logicamente la traiettoria del tono, e distrusse il colore ond'era nato il tono, per tornare all'effetto plastico puro ». Ma che codesto supposto svolgimento sia tutt'altro che artistico, e, anche ammesso che ritragga qualcosa di reale, rappresenti uno svolgimento non estetico ma etico, viene a dire il Venturi stesso quando lo rappresenta come la sintesi dello spirito asiatico e dell'europeo, dell'Asia mistica e sognatrice, e perciò cromatica, e dell'Europa intellettiva e pratica, e perciò plastica; e quando svela quella « perfetta fusione tra il colore e la plastica » come tutt'uno con la « perfetta fusione tra il mondo medievale e quello greco-romano, tra l'Asia e l'Europa, tra l'etereo e il solido, tra il movimento e la stasi ». Similmente, il Longhi, ritraendo in un suo saggio le due grandi êre, la disegnativa e la cromatica, finisce col far coincidere la prima con l'êra filosofica e gnoseologica della metafisica, dell'intellettualismo e dell'esclusivo umanismo, e la seconda (che

includerebbe e supererebbe la precedente), con l'êra della « natura organizzata nello spirito come attualità creatrice ». E similmente altri, che, in luogo di darci la storia delle pitture e delle anime pittoriche, ci danno una fantastica storia culturale, non priva di quegli atteggiamenti che erano consueti all'antiquata filosofia della storia.

Una storia siffatta dovrebbe logicamente astenersi da qualsiasi discriminazione di valori e di disvalori estetici, perchè, avendo abbassato l'arte a documento di certi indirizzi mentali e morali, le è dato ritrovare questi, indifferentemente, in opere eccellenti, mediocri o cattive. Come quei critici e storici, analizzando la pittura secentesca o barocca, vi notano precorrimenti della pittura moderna e modernistica e avveniristica, così a me, studiando anni addietro la lirica italiana secentesca, fu dato notare movimenti, immagini, fatture di versi e di strofe, disegni di sonetti, che precorrevano il « pittoresco » romantico, e persino le trovate e gli esperimenti dei Baudelaire, dei Mallarmé e di altri artisti cosiddetti « di eccezione »; e nondimeno coloro nei quali osservavo quelle curiosità psicologiche erano, al mio schietto giudizio, poetastri o poetini. Ma nei nuovi critici e storici della pittura, indagatori degli stili e narratori della *fabula de lineis et coloribus,* circola, talora in modo patente, tal'altra nascosto, un forte impeto di valutamento e svalutamento; e aperta, per esempio, è la loro antipatia per Raffaello e per Leonardo, e anche per Michelangelo, e la loro estrema simpatia e ammirazione pei coloristi e per taluni dei finora meno noti e meno pregiati barocchi. La loro « storia del lirismo puro » (sebbene nei migliori cerchi di raffrenarsi e invigilarsi in quest'impeto), vuol essere una vera e propria « trasvalutazione di tutti i valori pittorici ».

La cosa merita di essere rilevata perchè ci rischiara intorno a un altro ordine di motivi non logici ma psicologici e passionali, che hanno concorso a formare e a promuovere la nuova scuola: la simpatia e l'aspettazione per l'arte impressionistica, cubistica, futuristica e, in genere, decadentistica odierna. La quale, considerata in generale, ossia stilisticamente, si squilibra, nella pittura non meno che nella poesia e in ogni altra arte,

verso il sensualismo dei particolari immediati e disgregati, e procura di unificarli e idealizzarli per mezzo di accenni, di suggestioni, di simboli e di altri intellettualismo; e perciò prepara e induce i suoi affezionati a guardare all'arte del passato col criterio del sensualismo (« effusione pura »), e a sceverarla con quel criterio, e, con quel criterio, condannarla o esaltarla. A siffatto motivo psicologico, che ha avuto ed ha molto potere sopra i nuovi critici e storici italiani, è da aggiungere un altro che forse, almeno in origine, ha avuto gran potere su qualche critico forestiero, autorevole promotore della scuola, il Berenson; cioè le occorrenze del conoscitore e attributore di dipinti, che, vistisi fallire i mezzi d'identificazione offerti dal Morelli e da altri escogitatori di segni, e poco fidando nei documenti scritti, è stato spinto a rivolgersi all'indagine e approfondimento degli « stili ». Comunque, l'aperta appassionatezza e ingiustizia nel favore e disfavore accordato ai pittori e agli altri artisti di cui la nuova scuola ha finora trattato, conferma che essa, non possedendo nella teoria adottata una guida a ricercare il pregio intrinseco e reale dell'arte, lascia aperto il varco agli arbitrî delle predilezioni contingenti e individuali, delle esagerazioni nel deprimere e nell'esaltare.

A impedire i quali, e a rendere più stretto e rigoroso lo studio delle arti figurative, non vi ha altro modo che rendere la critica e storiografia di esse sempre più « filosofica ». Sono passati i tempi nei quali si disputava se di pittura potessero trattare e giudicare anche i laici o non solamente i chierici, cioè i pittori stessi. A taluno che ai giorni nostri ripropone tale questione e parteggia di nuovo per l'esclusivo diritto dei pittori, è ora agevole rispondere che la critica della pittura, essendo critica e non pittura, è per l'appunto ufficio dei non-pittori, dei laici, e che i pittori stessi, quando passano alla critica (e sono di certo i ben venuti), cessano, in quel mezzo, di esser pittori e si fanno laici, cioè riflettenti e ragionanti; e, d'altra parte, che, trattandosi di pittura, i laici stessi debbono essere in qualche modo pittori, pittori potenziali, come l'intenditore di poesia è sempre poeta potenziale. Ma nemmeno basta, ora, richiedere per la critica d'arte cultura letteraria ed erudi-

zione: bisogna andare più in fondo, e riconoscere e ricordare che la linea del suo svolgimento, la legge del suo progresso, è, piaccia o non piaccia, proprio quella stessa della filosofia. E forse le incertezze e debolezze di cui soffre la critica e storia delle arti figurative dipendono dall'esserle mancati finora quei grandi critici filosofi, che hanno dato forma e vigore alla storia della letteratura e della poesia: critici come il De Sanctis, oltrechè sensibili alle impressioni estetiche, del pari versati nella esatta e delicata conoscenza del cuore e delle commozioni e della vita umana, e nelle ragioni dell'arte. Innanzi alle pitture e alle altre opere delle arti figurative si sono soffermati più di solito amatori, collezionisti, artisti, curiosi, eruditi, fantasiosi, commercianti, che non uomini di piena umanità e di mente robusta, risoluti e capaci d'intenderle seriamente e secondo verità, come opere, quali esse sono, di semplice e seria umanità.

Che lo spiritualizzamento sempre più genuino e completo della interpretazione artistica (cioè la sua liberazione dal sensualismo e dall'intellettualismo), e il congiungimento della critica d'arte con la filosofia, sieno intrinseche e logiche esigenze, e perciò tendenze efficaci ai tempi nostri, si può scorgere dal rapido scemare, al quale assistiamo, particolarmente in Germania e in Italia, della divisione e della reciproca ignoranza ed ostilità, tra studiosi d'arte e studiosi di estetica. E un'altra manifestazione della stessa tendenza è il frequente apparire di saggi e trattati sulla « metodica della storia artistica »: lavori ai quali, a dir vero, manca la materia specifica (non potendosi enunciare proposizione alcuna di metodo che non valga tutt'insieme per lo studio delle pitture come di ogni altra opera d'arte), e nondimeno, nella loro forma ancora empirica ed eclettica, rappresentano il graduale passaggio degli storici e critici dell'arte da una filosofia rudimentale e accidentale a un'altra più ricca, più addottrinata e più sviluppata. A questa, negli alti gradi del suo sviluppo e nella sua forma più rigorosa, certo solo pochi tra gli storici dell'arte giungeranno; forse tre, due o uno solo: ma ciò pur sarà bastevole perchè le nuove proposizioni di verità, che essi conseguiranno, si trasfondano, assumendo veste più popolare, di risultamenti piuttosto che di processi, di esempî

piuttosto che di dottrine, in una cerchia più larga, e conferiscano così anche a quel ramo di studî storici (come è già accaduto agli altri) carattere filosofico.

Una riprova che la legge e la linea di svolgimento è, nella critica e storiografia delle arti figurative, intrinsecamente filosofica, può essere offerta dalla storia di questa critica e storiografia. Già da quasi venti anni io raccomandai tali indagini, e procurai di avviarle, e ne fornii qualche saggio; e vedo ora con piacere che contributi, e persino tentativi di trattazioni più o meno generali o complessive, vengono fuori su questi argomenti in Italia, in Francia e in Germania, e assai pregevoli sono particolarmente i lavori italiani (1). Dal prosieguo di questi lavori si parrà chiaro che i problemi agitati, formulati o risoluti nel corso dei secoli dalla critica della pittura sono logicamente gli stessi di quelli onde è intessuta la critica della poesia, e che talora le due correnti critiche si sono modellate l'una sull'altra, o addirittura si sono fuse. E si parrà anche la dipendenza diretta o indiretta, consapevole o inconsapevole, delle varie epoche e scuole di critica artistica dalle varie scuole ed epoche filosofiche: dall'estetica mistica, dall'estetica dell'Idea, da quella formalistica, dalla edonistica e moralistica; o, addirittura, dall'idealismo, dal dualismo, dal materialismo, dal positivismo, e via dicendo. Quale meraviglia? Le categorie e i momenti dialettici del pensiero sono quelli, e chiunque pronunzî giudizî e faccia affermazioni, potrà ben passare da una categoria all'altra, da un momento all'altro, da un concetto più povero a uno più ricco, ma non potrà sottrarsi alla legge mentale ed operare fuori di essa, fuori della filosofia. E peggio per lui se sentirà questa necessità come un giogo pesante e costringente, perchè ciò vorrà dire che egli non ha saputo far di necessità

(1) Oltre i saggi e recensioni inseriti dal Gargiulo nella *Critica* (IV, VIII, 1906-1909) ricorderò, tra i più recenti: L. Venturi: *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV* (in «Arte», XX, 1917); G. Vesco, *L. B. Alberti e la critica d'arte sul principio del Rinascimento* (*ivi*, XXII, 1919); L. Venturi: *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (Bologna, 1919); L. Lopresti: *Marco Boschini scrittore d'arte del sec. XVII* (in «Arte», XXII, 1919); M. Pittaluga: *Eug. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte* (ivi, XX-XXXI, 1917-1918); A. Recchi: *C. Baudelaire, critico d'arte* (in «Arte», XXI, 1918).

virtù e, dominando i pensieri col pensiero, convertire la costrizione in libertà.

Non mi estenderò su quest'ultimo punto perchè, avendo già dimostrato ed esemplificato in un mio saggio tale dipendenza per la critica della poesia, posso lasciare ad altri volenterosi la facile estensione dimostrativa di questa verità alla critica delle arti figurative. E anche l'analogia tra le fasi delle due correnti critiche si potrà agevolmente lumeggiare col prendere in esame, per esempio, i concetti della « imitazione della natura » (che in poesia si diceva altresì « verisimiglianza »), del « conveniente » e delle « regole », del fine « gradevole », del fine « morale » e « edificante », e del fine « sociale », del contrasto tra « disegno » e « colore » (che in poesia ha per solito l'equivalente in quello tra « ingenuo » e « sentimentale », « classico » e « romantico »), del « caratteristico » o dell'« espressione » (che furono per lungo tempo intese in pittura come in poesia in senso psicologico e naturalistico, come volti, figure, azioni o parole espressive e caratteristiche); e via discorrendo. Analoghe sono anche le interpretazioni storiche, date delle arti figurative e della poesia, ora sul fondamento di un ideale di bellezza del quale si seguano gli inizî, la perfezione e la decadenza, ora col riportarle alla sociologia e perderle in questa, ora col riportarle al clima e alla razza e ad altre condizioni naturali, togliendo loro inavvedutamente il carattere di spirituali creazioni; analogo, nell'un ordine e nell'altro, il rapporto tra critica ed erudizione, o critica e filologia, e anche nella critica delle arti figurative, come in quella della poesia, il mero filologismo, biografico ed estrinseco, ha talvolta soverchiato e soffocato l'intelligenza, e solo per le condizioni accidentali della tradizione pittorica di certe epoche, sembra che alla critica della pittura sia particolare il filologismo consistente nella ricerca delle « attribuzioni », che, in verità, s'incontra del pari nel campo della poesia e delle altre arti, se anche in grado quantitativamente minore.

Ed ora? Ora la critica delle arti figurative, come quella della poesia, è presso i migliori giunta al sicuro discernimento che essa non è filologismo, ma storia; e che perciò del mate-

riale accumulato dalla filologia si deve servire semplicemente come mezzo ermeneutico e, quando a ciò non giovi, allontanarlo come inutile o estraneo al caso. Il progresso accaduto nei concetti filosofici la premunisce sempre più contro il vizio di concepire la produzione dell'arte in modo deterministico e naturalistico, e i Taine e gli Spencer hanno perso efficacia di maestri. Il progresso nel concetto stesso dell'arte l'ha liberata dall'intellettualismo, dal moralismo e dall'utilitarismo; e l'ha volta a cercare nell'arte l'arte. Questi progressi, questi acquisti compiuti trovano documento nella stessa scuola di storiografia artistica che abbiamo criticata; la quale rifiuta ciò che anche noi rifiutiamo, e al passato non vuol tornare, e non vuol essere nè filologismo, nè naturalismo e positivismo, nè intellettualismo o moralismo, e vuol cercare, come noi sempre meglio facciamo in poesia, l'anima artistica delle opere, la eterna e pur varia e individuale lirica dell'anima umana. Certo, per effetto dell'equivoco nel quale essa cade di scambiare la forma pura con la forma astratta, e della contaminazione tra i proprî concetti scientifici e le proprie simpatie verso conati odierni d'arte, questa scuola va incontro, e talora soggiace, al pericolo di rinnovare evoluzionismo e naturalismo e, persino, l'indebito giudicar d'arte secondo modelli, che è l'essenza dell'accademismo (e sia pure dell'accademismo futuristico). D'altra parte, pel suo trascurare le personalità e guardare l'evoluzione degli stili, non aiuta forse, come dovrebbe, il lavoro che si è eseguito o è già bene avviato per la poesia, e che urge promuovere per la pittura e per le altre arti figurative, di sceverare le vere e geniali personalità artistiche (relativamente poche come in poesia) dalla turba degli imitatori, dei plagiarî, dei meccanici combinatori, dei pittorici « versaiuoli », che dipingono e scolpiscono per occasione e commissione, e non perchè « detta dentro », degli intellettualistici autori di « arte nuova », e programmisti, e fondatori di scuole, e morbosi dilettanti di sensazioni e di bizzarrie: tutti fornitori di molta materia alla storia della cultura, ma di scarsa o nulla a quella dell'arte propriamente detta. Ma questi pericoli ed errori e deficienze sono il lato imperfetto e immaturo della scuola che diremo « stilistica », e non le ritolgono

il valore progressivo che le abbiamo riconosciuto. Per correggere quegli errori e ovviare a quelle deficienze e parare i relativi pericoli occorre che i nuovi critici e storici delle arti figurative, seguendo l'esempio di quelli della poesia, slarghino la loro mente, la loro cultura, il loro animo, e acquistino limpida e piena coscienza della verità che, oltre la pittura e le arti figurative, ci sono tutte le altre arti, l'arte in universale, senza la quale la pittura non è davvero intelligibile e si cangia in una mostruosità sensualistica; e, oltre l'arte, c'è ancora lo spirito umano nella ricchezza delle sue forme e nella sua dialettica unità, senza il quale l'arte stessa non è davvero intelligibile; e, finalmente, che, oltre la pittura modernissima o moderna, e anche di là da quella che si fa cominciare, secondo i capricci, ora da Rembrandt ora da Giorgione, c'è la pittura di tutti i tempi e di tutti i popoli, cromatica o non cromatica che si chiami, la quale non può esser cacciata fuori dalla porta, perchè c'è rischio che, in siffatta lotta e pugilato, chi alla fine resta fuori sia non già l'arte, ma la critica, dimostratasi inadeguata al compito suo.

INDICE

INDICE DEGLI AUTORI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

—

PARTE PRIMA.

PARTE II.

PARTE III.

PARTE IV.

PARTE V.